العدد الثاني عشر بعد المائة
عمّان
مجلة ثقافية شهرية



للفنان : علي مدلل

بعد أن انفض سامر فرانكفورت ماذا بعد ..؟

بعد أن انفض سامر معرض الكتاب الدولي في فرانكفورت ، والذي قيل أن دورته الحالية كرّست للاحتفاء بالثقافة العربية ، وسط ضجيج إعلامي ثقافي عربي .. ضجيج كان متسرعاً أكثر مما ينبغي ، لأنه تعامل مع الحدث بصورة تنقصها المعلومات حول حجم الاستفادة التي ستنعكس إيجابياً على المشهد الثقافي العربي حاضراً ومستقبلاً ، ولأن الضجيج المذكور وأصحابه من المشاركين لم يكلفوا أنفسهم عناء التقصي والاستفسار عما إذا كان هذا الحدث سيوفر لهم ولإنتاجهم المكانة التي تتيح للآخر الإطلالة على قضايا أمتهم ، وحجم التحديات التي تواجهها ، أو يعكس صورة حقيقية للرسالة التي يفترض بهذا الإنتاج أن يوجهها للغير..

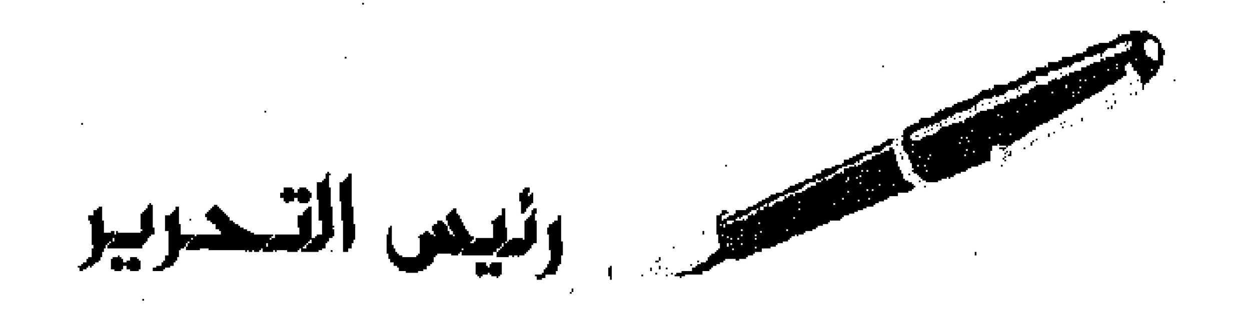
لا نريد أن نبالغ في جلد الذات مع أننا نعلم حجم الإنتاج الثقافي الذي تمت ترجمته إلى اللغات الحية الأخرى. وهو بالتأكيد متواضع إلى ابعد الحدود . لكننا نتمنى على المشاركين الذين ارتفعت أصواتهم فرحاً وزهواً لمجرد اختيارهم لحضور هذا "العرس" أن يفكروا ملياً بما آلت إليه أحوالنا في هذا الوطن العربي الكبير على الصعيد الثقافي ، وأن يعيدوا تقييم مسيرتنا الثقافية التي ما زالت تنتظر من الآخر المبادرة لترجمة خطابها ، للاقتراب من قضاياها وهمومها ، والتحديات التي تواجه الناطقين بلغتها .

نفهم أسباب وجود عشرات الفضائيات العربية المعنية بتسويق الأغاني الهابطة والرديئة ، والمسلسلات ذات المستوى التجاري المتدني ، ونفهم وجود عشرات الفضائيات المكرسة لطرح قضايا عربية هامشية دون أن تكون هنالك فضائية واحدة ، رغم كل الإمكانات المادية التي تنفق على هذه وتلك تكرس لنقل صوتنا ، وموقفنا وقضايانا العادلة باللغات الحية إلى العالم الآخر ، لأننا اخترنا . أو فرض علينا . أن يظل حوارنا أشبه بحوار الطرشان كما يقولون في الأمثال الشعبية المتداولة في بلادنا .. قد نفهم ذلك، ولكننا لا نستطيع أن نتفهم أن تكون هذه هي الصورة الأخرى المماثلة لواقع الثقافة والمثقفين في وطننا العربي ، بحيث لا نجد اتحاداً أو رابطة ثقافية في عرض هذا الوطن وطوله ترفع صوتها . ولو لمجرد التحذير. من استمرار هذا الواقع الذي ينأى بخطابنا الثقافي عن الوصول إلى الآخر ، بالرغم من أن ترجمة مئات الإصدارات الفكرية والنقدية ، والروائية ، والقصصية والشعرية . وأعني تلك التي تستحق ذلك - لا يكلف أكثر من إقامة عشر حفلات لمشاركين في ندوات رياضية ، أو ترفيهية ، أو سياحية أو فنية. وإذا كانت بعض الأقطار العربية تنفق على النشاطات الرياضية الملايين سنوياً ، فهل هنالك أية مسوغات للإحجام عن إنفاق ربع هذه المبالغ على صعيد ترجمة إنتاج مثقفيها ومبدعيها إلى اللغات الأخرى ليدرك قراء تلك اللغات الحية حجم ما نتعرض له من انتهاك لحقوقنا وحرياتنا ، وتطاول على تراثنا وحقنا في الوجود ..؟

ألا تستحق هذه القضية إنشاء دار وطنية للنشر والترجمة في وطن يتقن غالبية خريجيه الجامعيين اللغات الأجنبية مثلما يتقنون لغتهم "الأم"؟

ثم ماذا يفيد الكاتب العربي وهو يتفاخر بين أقرانه بأن لديه خمس مجموعات قصصية ، وعشر مجموعات روائية ، ومثلها شعرية أو مسرحية وهو يعلم أن الذين قرأوا هذا الإنتاج في وطنه لا يتجاوزون أصابع اليد الواحدة ، من بين الأوساط الثقافية وليس من هواة المطالعة الذين تفيد الاستطلاعات بأنهم لا يعرفون أسماء هؤلاء الكتّاب أو عناوين كتبهم أو جنسياتهم ..؟

نحن أمة سبق وأن أقامت جسوراً من التواصل الحضاري والثقافي مع الحضارات الأخرى فأفادت واستفادت ؛ فهل جاء الزمن لنقول تلك مرحلة وانتهت ..؟ ذلك هو السؤال ، تلك هي المسألة ..!



رئيس التحرير

الغلاف الأول

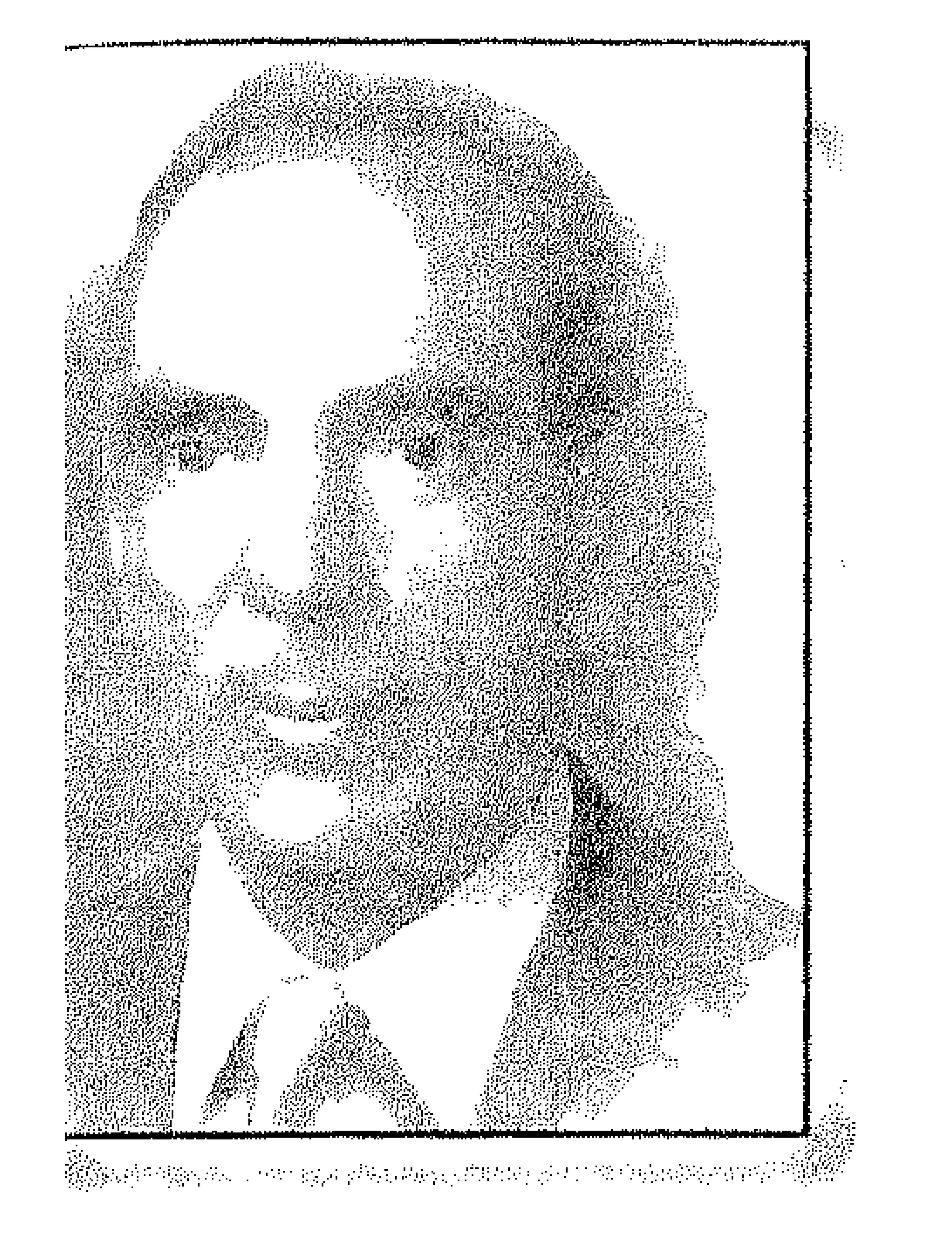
للفنان حيدر الياسري

الغلاف الأخير

للفنان عصمت معزوز



4



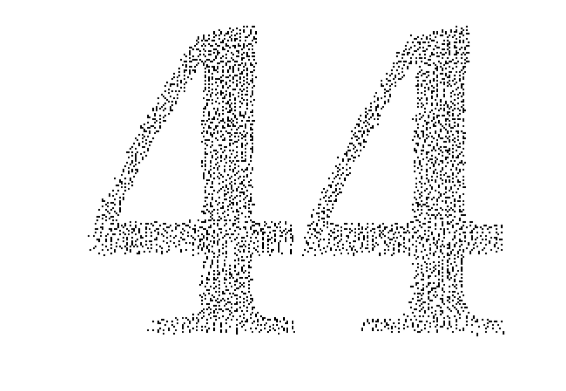
حوار مع الناقد والروائي عبد الملك مرتاض

18



التناص التاريخي في شعر البياتي

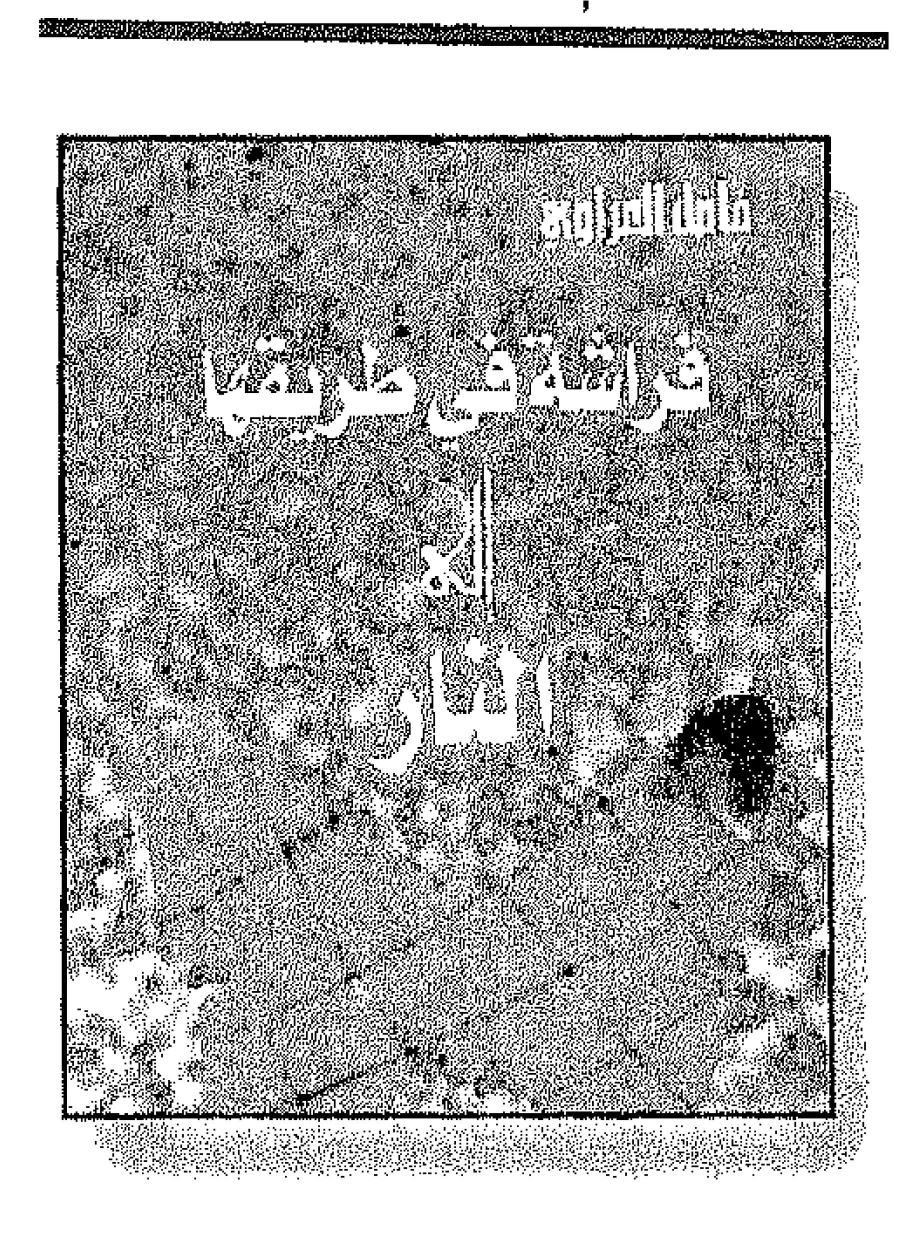
44





قراءه مشهدية في روايات عبد الرحمن منيف

64

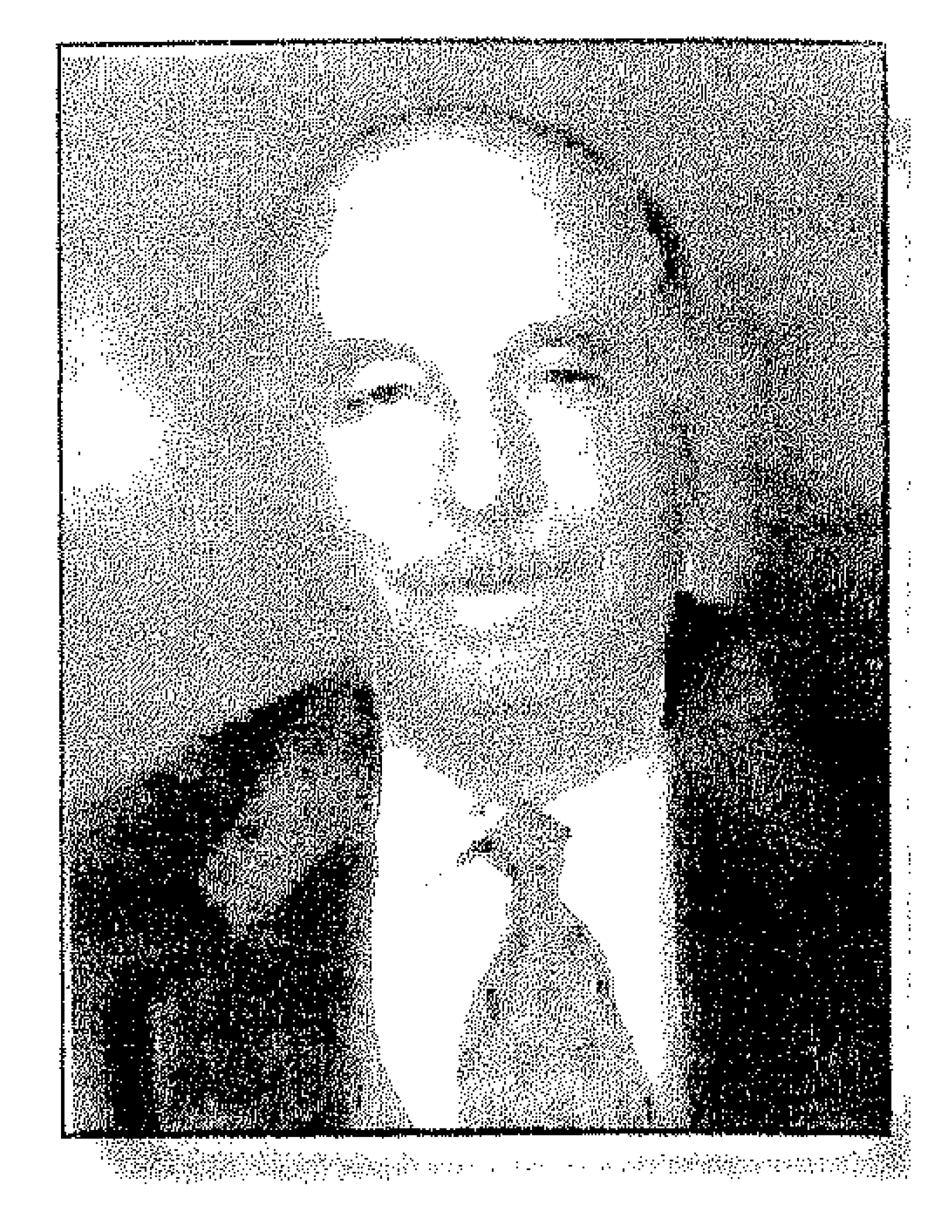


قراءات في المنجز الشعري للستينيات

المحتويات



AMMAN
عمّان
112
تشرين أول / ٢٠٠٤
تصدر عن
امانة عمان الكبرى



قراءه في المنجز الإبداعي للدكتور نذير العظمة

76



الشاعر الموتور

المراسلات
باسم رئيس تحرير مجلة عمان
امانة عمان الكبرى
ص.ب (١٣٢) تلفاكس ٤٦٢٨٧١٠
هاتف ٤٦٣٥٠٨٣
البريد الالكتروني: e-mail: Amman_mg@go.com.jo

رقم الايداع لدى دائرة المكتبة الوطنية
(٢٠٠٢/٨٣٣ / د)

92



إصدارات جديدة

ملاحظة

- ترسل الموضوعات مطبوعة ولا تقبل إلاّ النسخة الاصلية.
- مراعاة أن لا تكون المادة قد نشرت سابقاً، ولن تقبل المجلة أية مادة من أي كاتب يتضح أنه أرسل مادة سبق نشرها.
- لا تعاد النصوص لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر.



حــوار مع الناقــد والروائي الجــزائري عبد الملك مرتاض

حاوره: كمال الرياحي - تونس

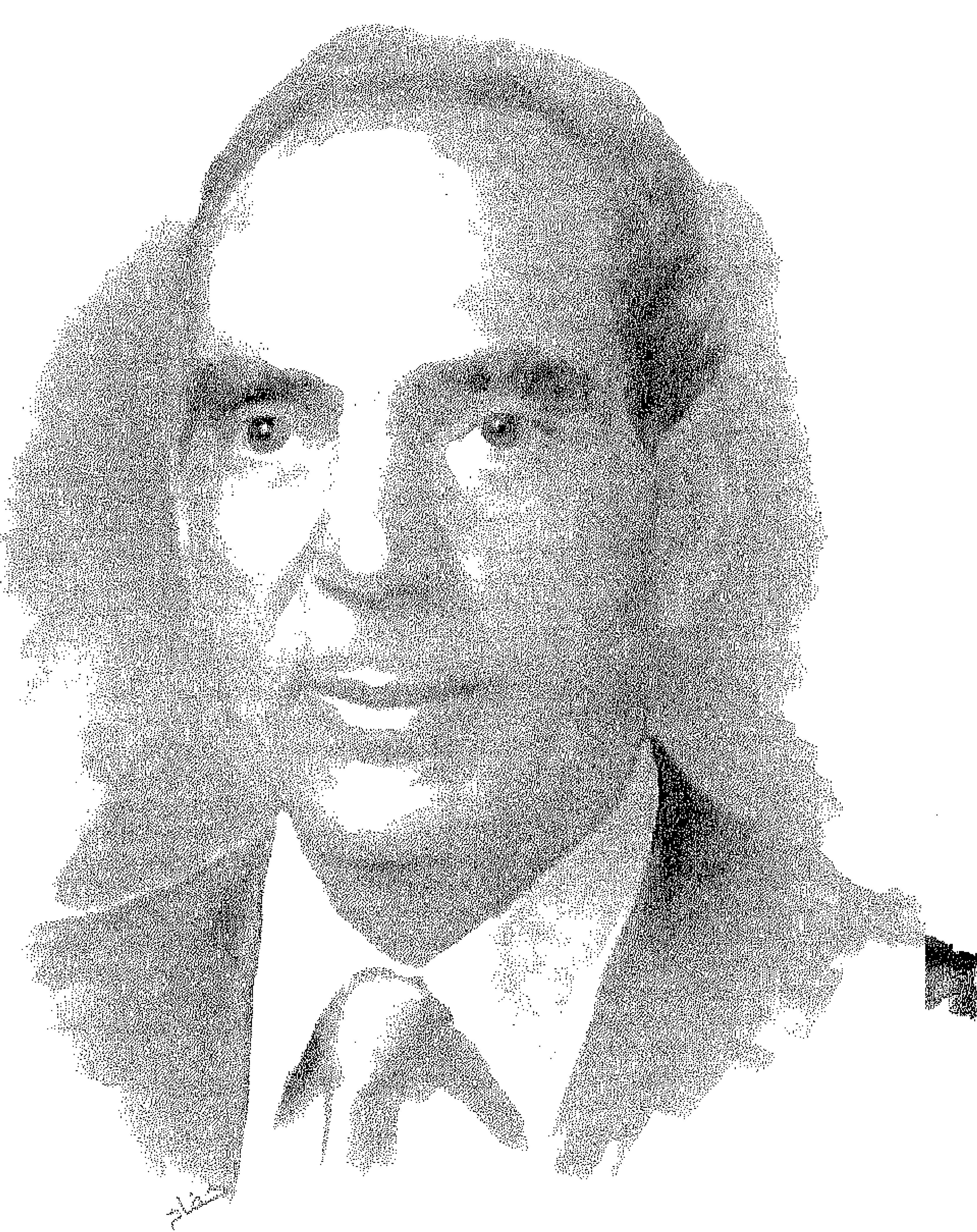
عـرفته نصـا منذ سنوات بعيدة عندما كنت اتسلق صفوف التعليم الثانوي فقرأت له ما كتبه في فن المقامة. ثم عـرفته من جديد في المرحلة الجامعيـة من خلال مؤلفاته ودراساته في الجنس الروائي ابداعا ونقدا. وفي السيميائيات وتاريخ الأدب فتعلمت منه الكثير وكنت أتساءل دائما عن حقيقة ذلك الرجل المسكون بكل تلك الهواجس المعرفية والابداعية الى أن التقيته منذ عـام (٢٠٠٣) في أحـد الملتقيـات العلميـة بجـامعـة بشـار بالجنوب الغربي الجزائري. ورغم قصر المدة التي تحادثنا فيها على هـامش الملتقـى. الذي غـادره ضـيـفنا مسـرعـا لارتبـاطه ببعض الالتـزامات. فقد عدت الى تونس بانطباع هو أن الرجل على قـــدر كـــبـــيـــر من الـعـلم والنشاط ودماثة الأخلاق. ولأول مـرة انجو من ذلك المثل الثقيل " أن تسـمـع بالمعيـدي خيـر من أن تـراه" اذ ازددت تقـــديـرا لـذلك الـرجل بعــد ذلك اللقــاء الـذي تحـدث فـيـه الينا بمودة كـبـيـرة وأثنى على جهودنا في التعريف بالأدب المغـاربي في هذا المنبـر المتمـيـز.وأبدى اهتـمـامـا بما نقـدمـه للقـارىء العـربي. وقـبل توديعـه اتفـقنا على اجـراء حـوار نتـحـسس فـيـه بعض جـوانب تجـربته النقدية والابداعية فقبل برحـابة صـدر رغم التـزامـاته الشـديدة ومـشـاريعـه الكثـيـرة. ولكننا أجلنا اللقاء أكثر من مرة ولم نرغب في أن يكون حـــوارا عابرا حتى نراجع بعض مؤلفات الضيف كعادتنا دائما احتراما لمحاورنا ولأنفسنا قبل كل شيء. وعندما انتهينا من مراجعة ما وقع بين يدينا من مــؤلفــاته وتوصلنا الى ضــبـط الخطوط العريضة للحوار كان لقاء أيلول ٢٠٠٤ لقاء أدبيا متميزا مع علم من أعلام النقد والأدب في المغرب العربي.

ألف ليلة وليلة

الدكتور عبد الملك مرتاض

ولأنني أحيانا أكون عاجزا عن تقديم أحد الأعلام الثقافية خاصة اذا ما كان كائنا أوركستراليا مثل ضيفنا في هذا الحوار سأشد قارئي من يده لنتسلل معـا الى صـفـحـات من السـيـرة الذاتيـة للرجل، الذي خصنا بهـا حتى نتجـسس بمحـبـة على بعض تفاصيلها.

■ د. عبد الملك مـرتاض من الأسمـاء القليلة التي يمكن أن نسمّيها بـ"الكائنات الأوركسـترالية" والتي تعزف على أوتار مختلفة، فهو الناقد والروائي والباحث في الإسـلاميات وفي



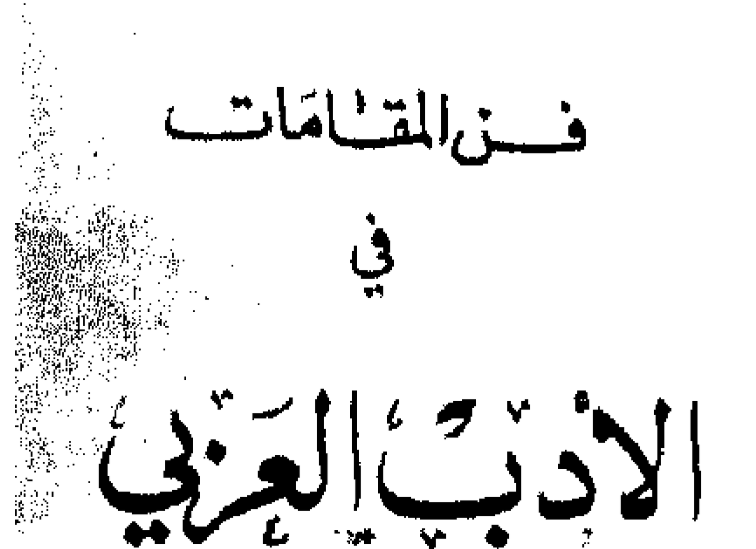
التـراث العــربي الإســلامي أكــبـــر تراث إنســـاني بعـــد التـــراث اليــــوناني

التراث... إلى أيّ خانة من هذه الخانات تريد أن تنتسب؟ هل تؤمن بأنّ الاختصاص، في ترْك الاختصاص؟

- لو كنتُ أريد أن أنتسب إلى خـانة معيّنة وحدَها، فـعلاً، لكنتُ لازمتهـا، وقصَرْتُ كلّ نشـاطي الثـقافيّ عليـها: ولكنت غدوتُ من القـاعدين! وإذن، فعلى الرّغم من اعتـقادي بضرورة الاختصـاص، بحكم جامعيّتي وانخـراطي في مشـاريع البحث، إلاّ أنّي أرى أنّ الاختصاص الضيّق في الثقافة والعلم ليس إلاّ قيْداً للمفكّر الذي عليه أن لا يتردّد في كَسْره. من أجل ذلك تراني أخـوض في كلّ هذه الثـقافـات، لأنّهـا، في بداية الأمـر ونهـايتـه، ليست إلاّ ثقافة واحدة ذات معين واحـد، هو مـعين الثقافة العربيّة الإسلاميّة. ومع كلّ ذلك فلا أزعم للناس أنّي، حقّاً، من المثـقّـفين الكبـار؛ فـذلك شـأن تنقطع دونه أعناق الرجال!...

بعض النقّاد العرب لم يدمنوا قراءة النقد الغربي، ومع ذلك انبهروا ببعض القشور في الحداثة الغربية

د. عبد الملك مرتاض



لقد كان المثقّفون الكبار، في التراث العربيّ الإسلاميّ، لا يوصَفون بالتضلّع من علم واحد يجتزئون به وحدَه مجتزّين إيّاه، فقلّما كان ذلكُ يُرضيهم، فكانوا يأخذون من كلّ شيء بطرَف. في حين أمسى الجامعيّ منّا، بحكم ظروفٍ حضاريّة وثقافيّة خاصّة، كثيراً ما تكون اضطراريّة أو قاسية، إذا سألتَه عن مسألة في اللّغة قال: أنا متخصّص في الأدب! وإن سألته عن مسألة في الأدب العربيّ القديم، مثلاً، قال: إنّما أنا متخصّص في الأدب الحديث! وأما إن سألته عن مسألة من الشعر الحديث، فإنّه قد يقول لك: سبحان الله! ألستَ تعلم أنّي متخصّص في الأدب الروائيّ فقط؟ بل ربما إن سألته عن مسألة في نوع من أنواع جنس الرواية سارع إلى إجابتك، بأنّه متخصّص في رواية الحرب، فكيف تسأله عن مسألة في رواية التجسّس؟! وكذلك لا يزال الأمر بك وبه إلى أن تبلغا أضيقَ إشكاليّة ممكنة من المعرفة يحشر فيها الجامعيّ المعاصر الخائب نفسهُ مختاراً!...

ليس الاختصاص، إذن، في ترْك الاختصاص، ولكن في الاقتصار على حقل واحد من العلم، دون الخروج عنه قيد أنملة. ونحن نعتقد أنّ طبيعة الظّروف التي تُقيَّض للمثقّف هي التي غالباً ما تتحكّم في مساره الثقافيّ كلّه. وربما أكون أنا ممن أتيحت لهم تلك الظروف التي كانت معظمها في غاية القسوة التي جعلتني أحفظ القرآن الكريم وأنا في سنّ العاشرة، ثمّ أعمل حصّاداً أجيراً في الحقول، ثمّ أنتقل إلى فرنسا لأكدحَ أجيراً ذليلاً لمدّة خمسة عشر شهراً وأنا في سنّ الثامنة عشرة، ثمّ أدرُس في معهد ابن باديس بجامعة قسنطينة الذي كان تابعاً لجامعة الزيتونة، ثمّ أنتقل بحكم مستجدّات ثورة التحرير الجزائريّة إلى جامعة القرويين بفاس، لأدرس فيها أسابيع قليلة لأصاب بمرض السّلّ، لأدخل المستشفى... ولولا العناية الطّبّيّة المكثّفة في مستشفى فاس (بدار الدبيبغ) لكان هذا المرض المعدي الخطير قضى عليّ... فشكراً لله وللذين أنقذوني... ثم، أنتقل بعد الحصول على بكالوريا دينيّة إلى جامعة محمد الخامس العصريّة بالرباط فأتسجّل فيها، ثم أناقش أوّل أطروحة دكتوراه تمنحها جامعة الجزائر على عهد الاستقلال بالجزائر في فنّ المقامة، ثمّ أحصل على دكتوراه الدّولة في الآداب من السوربون الثالثة بباريس باللغة الفرنسيّة... (وأنا في أثناء ذلك أعمل ولا أتفرّغ للدراسة)... فكل هذه الأحداث، والتنقّلات، والتجارب بحلوها ومرّها أثّرت في حياتي الفكريّة فكانتْ بادية التنوّع للنّاس... كما أنّ حبّي للكتابة الأدبيّة بدأ مبكّراً نسبيّاً، وقد كتبت أوّل رواية بالحيّ الجامعيّ بالرباط في أبريل سنة ١٩٦٣ وأنا في سنتي الأخيرة من التعليم الجامعيّ الأوّل... كلّ أولئك عوامل، إذن، أسهمتْ في تعدّد اختصاصي، إن كان الاختصاص يتعدّد فعلاً. ومُكْرَهٌ أخاكَ لا بطل!

■ **هل تتخلّص بسهولة من بحث في التراث العربيّ الإسلاميّ، أو التراث الأدبيّ، لتشرع في بحث في السيميائيّات، مثلاً؟**

– الحقّ أنّ المرء حين يتاح له أن يتعمّق في قراءة التراث العربيّ الإسلامي، والحداثة الفرنسيّة، لا يُعْجزه أن ينتقل من حقل إلى حقل في أيسر الأحوال. ذلك بأنّ التراث العربيّ الإسلاميّ ربما يكون أكبر تراث إنسانيّ، بعد التراث اليوناني، وهو أغنى منه في البحوث اللّغويّة واللاّهوتية... فقد لامس ذلك التراث معظم القضايا المطروحة في الحداثة الغربيّة، بشكل مبسّط وأوّليّ غالباً، ولكنّه لامسها فعلاً وحقّاً. فأعمالُ سيبويه، وابن جنّي، وعبد القاهر الجرجاني، والجاحظ، وأبي حيان التوحيدي، وابن طباطبا العلويّ، وحازم القرطاجنّي، وابن خلدون، هي من الأعمال الإنسانيّة العظيمة التي هزّت الفكر الإنسانيّ وأضافت إليه بإقرار أهل الغرب أنفسهم... وذلك حتّى لا نتحدّث عن الفلاسفة والمخترعين أمثال الخوارزمي، وجابر، وابن سينا، والفارابي، وابن رشد، وابن الهيثم... (لقد انعقدت ندوة عالميّة في ستراسبورغ سنة ١٩٩٥ بعنوان: "الميراث الثقافيّ العربيّ في أوربا" فوقع الإجماع من أساتذة أمريكيّين إلى أوروبيين بعظمة هذا التراث وغناه، وإسهامه في تطوير الفكر والحضارة الإنسانيّين...

أفبعد كلّ هذا يشقّ على الباحث أن ينتقل من قراءة شومسكي وليفي سطروس الذي كان يقيم تحليله للأساطير على البحث عمّا يطلق عليه "معنى المعنى" أي "sens du sens"، إلى عبد القاهر الذي كان أنشأ هذا المصطلح، وتناول هذه النظريّة (معنى المعنى) منذ القرن الخامس للهجرة؟ أو يشقّ عليه أن ينتقل من قراءة الجاحظ والفارابي إلى قراءة مونتيسكيو وروسو؟ أم يشقّ عليه أن ينتقّل من قراءة أناطول فرانس إلى قراءة طه حسين؟... إنّ الثقافة لحمة متماسكة حديثها وقديمها، وشرقيّها وغربيّها...

■ **ترجمتَ منذ مدّة إحدى أعسر النظريات النقديّة والمتمثلة في "المربّع السيميائي" لغريماس، لنتحدّثْ انطلاقاً من هذه الترجمة عن النقد الغربيّ الحديث (الشكلانيّة الروسيّة-الإنشائيّة الفرنسيّة...). هل ترى أنّ مريدي هذه المناهج من العرب في تعاملهم مع النصوص العربيّة قد أدركوا أهدافاً ونتائجَ مهمّة؟ ألا ترى معي أنّه في أحايينَ كثيرة تتحوّل إلى نشاط عبثيّ أجوف تردّد الدراسة سابقتها؟**

– يعدّ غريماس وجاك دريدا من أعسر الكتّاب الفرنسيّين للقراءة. وحين ترجمتُ تلك النّظريّة مكثت في ترجمتها زهاء ستّة أشهر، وراجعت في بعضها زملاء في أقسام اللّغات الأجنبيّة في جامعة وهران... إنّما كنت أريد أن أفهم، أنا قبل

قارئي، ماذا كان يريد أن يقول الرجل الذي لم يقل، في الحقيقة، شيئاً كثيراً، وظلّت هذه النظريّة بعيدةً عن مجال التطبيق العمليّ الذي يطوّر المعرفة، ويدفع بمسار البحث نحو الأمام...

والنّقد الغربيّ، ومن خلاله النقد الفرنسيّ الذي أنا على متابعة نسبيّة له، ينقسم قسمين: قسماً تقليديّاً ويشترك فيه مع النقد العربيّ التقليديّ أيضاً، وربما لا يتجاوزه إلاّ قليلاً، مثل نظريّة الثلاثيّة القائمة على تأثير التاريخ (الزمان)، والمكان (البيئة أو المحيط)، والعِرْق (أصول الكاتب العِرْقيّة والإثنيّة...)، وهي نظريّة في مبدئها الثالث عنصريّة استعماريّة إذ تميّز بين الأوروبيّين وغيرهم، على الرغم من تفهّمنا النسبيّ للأسباب التي كانت وراء المناداة بالعِرْقيّة... ونحن لا نتّفق مع صاحبها عليها، على كلّ حال... وهذا نموذج من نماذج النّظريّات الغربيّة التي تلقّفها النّقد العربيّ في النّصف الأول من القرن العشرين، وقد طبّقها طه حسين في بعض كتاباته النقديّة...

وأمّا القسم الأهمّ فهو النّقد الجديد الذي انطلق فيما بعد الحرب العالمية الثانية في فرنسا، وتأسّس، في الحقيقة، على مبادئ الشكلانيّة الروسية ونظريّاتها (وبالمناسبة فإنّ مصطلح "الشكلانيّة الروسيّة" لم يطلقه أصحابها عليها، ولكنْ أطلقه خصومهم) التي استلهمتها على سبيل المعاصرة الدّادويّة، ثمّ سرياليّة أندري بروطون... وكانت الحداثة الشعريّة خصوصاً انطلقت مع الشاعر والناقد مالارمي، ليرسّخها شاعر وناقد آخر في النّصف الأوّل من القرن العشرين، يشبهه كثيراً في التفكير، وهو بول فاليري. ثمّ جاءت البنَويّة الفرنسيّة التي تزعّمها رولان بارط وطائفة من ألمع الكتّاب والنّقّاد في نهاية الأعوام الخمسين، ثم الأعوام الستين من القرن الماضي. وعاصرت البنَويّةَ الرواية الجديدة. وإذا كانت الرواية الجديدة نادت بموت الشخصيّة في الأعمال السرديّة، فإنّ النقد البنويّ (ويمكن أن نطلق عليه أيضاً مصطلح "النقد الجديد" تجاوزاً) طرَح جملة من النّظريّات التي هزّت كيان النّقد التقليديّ هزّاً عنيفاً، وانتهت إلى استكشاف جملة من النتائج العمليّة التي أصبح بعضها الآن في حكم الكلاسيكيّة مثل نظريّة التناصّ، والنّتاجيّة، والنّصّ المفتوح أو المغلَق، وموت المؤلّف، ورفْض انتماء الإبداع إلى غير نفسه (رفض مرجعيّة مضمون الكتابة الأدبيّة)، وعَلْمَنة النّصّ الأدبيّ (الشكلانيّة الروسيّة، ثم جوليا كرستيفا، وبدرجة أقلّ رولان بارط)، واعتماد النّصّ الأدبيّ على أنّه هو الحقيقة، حقيقة الإبداع، واللّغة التي ينسج بها على أنّها هي كلّ شيء في العمل الأدبيّ... وهلمّ جرّاً من عشرات القضايا الجديدة التي توشك أن تقلب كثيراً من المفاهيم النقديّة التقليديّة رأساً على عقب... (ونحن الآن



بصدد الفراغ من كتابنا "نظريّة النّصّ الأدبيّ" المشتمل على تسعة فصول حاولنا من خلالها أن نمسح أهمّ هذه القضايا ونناقشها رابطين بعضها بالتراث العربيّ الإسلاميّ...).

وأمّا فيما يعود إلى الشّقّ الآخر من السؤال فيبدو أنّ بعض النقّاد العرب لم يدمنوا قراءة النقد الغربيّ فيتعمّقوا فيه، كما لم يتعمّقوا قراءة النّقد العربي من ابن سلاّم وابن قتيبة والجاحظ إلى ابن طباطبا العلوي وقدامة وعبد القاهر الجرجاني وعبد العزيز الجرجاني والآمدي وابن الأثير... وحازم القرطاجني... فانبهروا ببعض القشور في الحداثة الغربيّة التي لم يبلغ كثيرٌ من قضاياها المطروحة إلى مستوى النظريّة مثل "المرجع"، و"المرجعيّة"، و"المَلْفظ" (مصطلح حازم) (و"الملفوظ" بمصطلحات النقاد العرب المعاصرين)، و"التّلفيظ" (بمصطلحه أيضاً إن لم تخنّي الذاكرة، و"التلفّظ" باصطلاح النقاد العرب المعاصرين)... ولقد غاب، فيما يبدو، عن بعض الزملاء من النقاد العرب المعاصرين أنّ الحداثة الغربيّة نشأت بعد الحرب العالميّة الثانية في ظروف مدلهمّة في غاية القسوة والعنف، وبعد أن ذهبت من المجتمع الغربيّ كلّ القيم، وبعد أن تمزّق حبل الأسرة، وبعد أن لم يبقَ شيءٌ لديهم من القيم الروحيّة التي كانوا يؤمنون بها، فجاء رفْض الإنسان في البنَويّة من أجل رفْض المادّيّة التاريخيّة للماركسية. كما أنّ رفْض المرجعيّة، والمضمون، والتاريخ... كلّ أولئك أفكار جاءت لتناقض أفكاراً سائدة، توّجَها جاك دريدا بممارسته نظريّة "التقويضيّة" (التفكيكية بلغة غيرنا) التي تقوّض مركزيّة العقل الأوروبيّ... إنّ كثيراً من النّظريّات الحداثيّة تبدو لنا غير جادّة في طُرُوحها، وكثيراً ما يأخذها بعض النقاد العرب الناشئين على عجَل فيتخذونها قرآنَهم وإنجيلهم في النّقد، يحيلون عليها، ولا يناقشونها، ولا يتساءلون من حولها، وكأنّها قَدَر محتوم!...

وهذه إحدى معضلات النقد العربيّ المعاصر، ووجه من وجوه ضعفه...

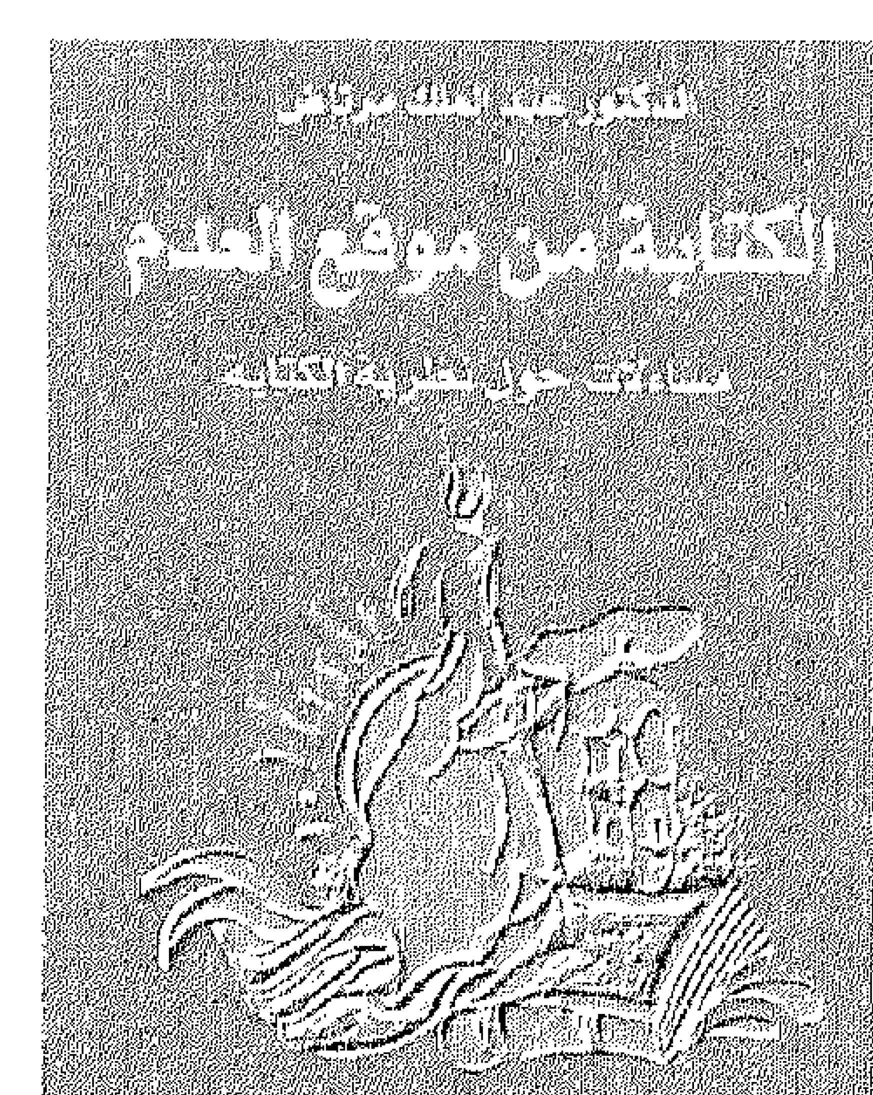
والحقّ أننا لو جئنا نتناول النقد الغربيّ بتفصيل لخشينا أن يُفضيَ بنا ذلك إلى كتابة مجلّدات، فلْنكتف بهذا القدر، ومعذرة للقارئ الكريم عن عدم تفصيل القضايا والنظريّات التي أومأنا إليها لضيق المساحة...

■ **بعض النقاد العرب ظلوا يرددون مقولات غربية في النقد تنكر لها أصحابها مثل بارط وتودوروف وجينيت، ويرجع البعض أمرهم إلى أنهم أساتذة توقّفوا عن القراءة بعد أن حصلوا على شهاداتهم وأعلنوا أنفسهم نقّاداً واكتفوا بما قرأوه. هل في هذا الرأي شيء من الصحّة؟**

- إنّ التاريخ لا يرحم، وإنّ العلم لا يجامل ولا يسامح. وكلّ مَن جعل نفسه، مختاراً، في طبقة النّقّاد فلا بدّ له من أن

لا أحبـذ أن ينتـمي كـاتب إلى اديولوجيا معينة فيسجن نفسه فيها ويصبح عبداً يخدم أفكارها

يظلّ على صلة مباشرة بما يستجدّ في هذا الحقل المعرفي من جديد؛ وإلاّ رُمي بالجهل، وأمسى سخريّة لطلّابه وقرّائه جميعاً... حقّاً إنّ هناك من النقّاد العرب مَن اتّخذ من بعض النّقّاد الغربيين، وخصوصاً الفرنسيين، مثَله الأعلى، فعرف ما قالوا أوّلاً، وقصَر عما قالوا آخراً... وهم الذين يومئ إليهم السّؤال...



إنّ المعرفة متطوّرة، وإنّ الأفكار والنظريّات في العلوم الإنسانيّة ليست إلاّ نسبيّة، ولذلك تطوّرت المدرسة النّقديّة الجديدة في فرنسا فانتقلت من البنَويّة إلى السيمائيّة وإلى التفكيكيّة، ثمّ إلى ما يسمّى "ما بعد الحداثة" (وهو شيء غير موجود في الحقيقة، نسمع به ولا نعرفه!...)، من حيث ظللنا نحن النّقّاد العرب، في كثير منا، نلهث وراء هذه النظريّات المتجاوَزة ندرسها وكأنّها علم لدُنّي لا يُرَدّ ولا يناقَش... وليس يعني هذا إلاّ أنّ أيّ ناقد عليه أن يواصل القراءة فيما جدّ من المعرفة النقديّة، وفيما تطوّر من نظريّاتها التي أمست شديدة الترابط فيما بينها، ومن قصّر في حقل عجز حتماً عن فهم أصول الحقل المعرفيّ الآخر (نظريّات اللّغة- اللسانيات- السيمائيّة-...).

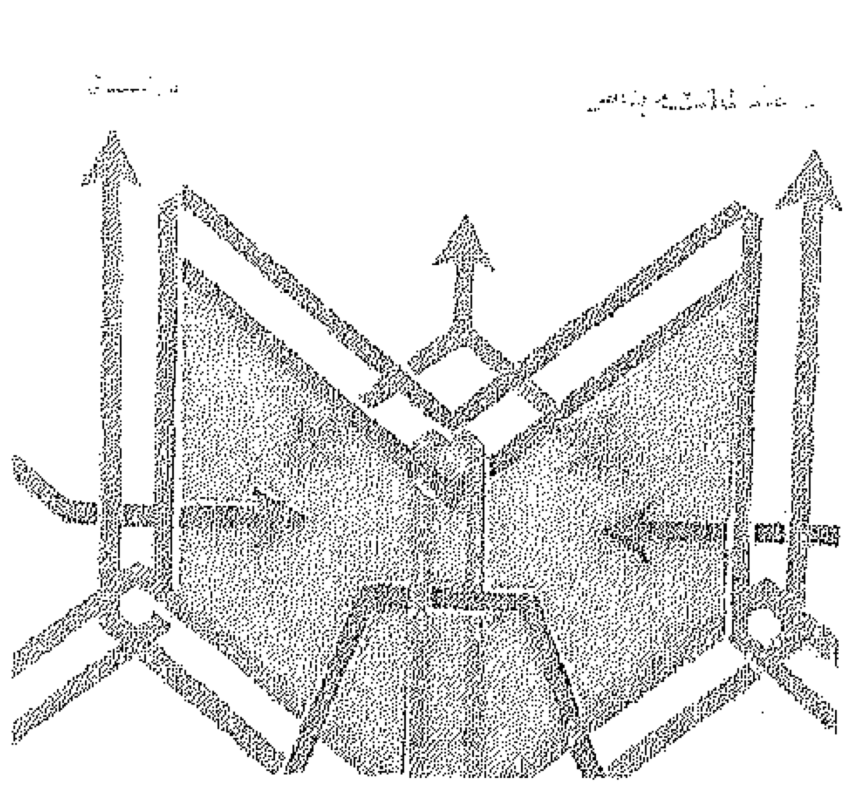
والذي يرضى بعدم المتابعة العلميّة لما يستجدّ في حقل النّظريّات النقديّة يستحيل عليه أن يظلّ مصنّفاً في النّقّاد... فهو، إذن، وما يختار!

■ **هل تجزم بأنك تتخلص ساعة النقد نهائيّاً من الثقل الإيديولوجيّ، أم أنّ الإيديولوجيا هي التي تحرّكك لاختيار البحث ذاته؟**

- الإيديولوجيا (وكذلك أكتبها أنا لتجنّب التقاء الساكنين)، كما تُفهم معجميّاً، هي علم الأفكار، ولم تستعمل في اللغة الفرنسية إلاّ في سنة ١٧٩٦. والإيديولوجيا من الوجهة الفلسفيّة، كما يعرّفها أندري لالاند، هي دراسة الأفكار، وقوانينها، وأصولها. ثمّ أصبح هذا المفهوم الفلسفيّ يطلق في الفكر الماركسيّ على مجموعة الأفكار والمعتقدات الخالصة لزمن معيّن، أو مجتمع معيّن، أو طبقة معيّنة... وجئنا بهذين التعريفين لنؤسّس عليهما مفهوم الإيديولوجيا في الثقافة المعاصرة... وقد سألتني عن أمر لم أفكّر فيه، في الحقيقة، قطّ، لأنني بالمفهوم الصارم لهذا المصطلح لا أعُدّ نفسي في طبقة الإيديولوجيين وأنا بذلك سعيد. غير أنّه بالمفهوم المتسامح يمكن أن أُدرَج في التّيّار العروبيّ الإسلاميّ، وهذا الانتماء لا يَضيرني شيئاً وأنا أكتب في النّقد... ولا أحسب هذه الإيديولوجيا، بمفهومها الصارم على الأقلّ، قادرة على أن تحرّك من ساكني. فأنا أكتب، حين أكتب، عن اقتناع معرفيّ قبل الوقوع تحت التأثير الإيديولوجيّ الضيّق، من أيّ مُتّجَه هبّتْ ريحه!... وأنا، بوجه عامّ، لا أحبِّذ أن ينتمي كاتب إلى إيديولوجيا معيّنة فيسجن نفسه فيها، ويصبح عبداً ذليلاً يخدم أفكارها حتّى لو كانت، في بعض أطوارها صغيرة ومتجاوَزة!... والإيديولوجيا تعني غالباً إمّا يساراً متطرّفاً، وإمّا يميناً متطرّفاً. والشرّ فاغرٌ فمَه في كلَيهما!

■ **في زمن يراهن فيه الروائيّ العربي، والجزائريّ على وجه التحديد، على الحدث، مستفيداً من سلطة الحدث في جزائر المحنة، تراهن أنت، وبشكل مختلف السايح الحبيب، على اللغة. هل يعني هذا أنّ الرّوائيّة عندك هي القدرة على اللعب باللغة، وداخلها؟**

- اللّغة هي مفتاح المعرفة، وأداة التواصل بين النّاس على الأرض. فباللّغة أعلن هتلر الحرب، كما يقول جان بول سارتر... وباللّغة نغنّي، وباللّغة نعلّم ونتعلّم... وباللّغة نعبد الله تعالى، وباللغة نُسأل عن أفعالنا، ونقرأ كتبَنا يوم القيامة... فالإسلام، كما نرى، يقوم على المعرفة والكتابة والقراءة من المهد إلى الحشر... وقد كُتِب في وظيفة اللّغة وأهمّيّتها مئات المجلّدات في النّصف الأخير من القرن العشرين. وأنا حين أكتب، أكتب كما تفرض عليّ لغتي أن أكتب. ربما ألعب باللّغة، ولا كتابة إلاّ باللّعب بها. وربما أحبّ هذه اللّغة، ومن لا يحبّ العربيّة لا يمكن أن تُسْعفه بألفاظها فتعطوَ له، ولا أن تقيّض له الأفكار فتنهال عليه... ربما أختلف في بعض كتاباتي الروائيّة الأخيرة (صوت الكهف، مرايا متشظّية) عن عامّة الروائيّين العرب الذين يكتبون بلغة إعلاميّة في معظمهم، ولا يكتبون بلغة أدبيّة. كذلك أتّهم!... في حين أنّ الروائيّين الأجانب يكتبون بلغة أدبيّة، غيرَ اللّغة المتداولة في وسائل الإعلام، والتي الغاية منها التبليغ السريع، والسّبق الإعلامي، لا الإمتاع الفنّيّ... كثيراً ما أشرع في قراءة رواية عربيّة فأتقزّز من قراءتها للأخطاء الكثيرة التي تعجّ بها، وللّغة المنحطّة التي يكتبها بها صاحبها فأمسك عن قراءتها مضطرّاً. وإذا كانت ناتالي ساروط زعمت أنّها بدأت تقرأ رواية "القصر" لكافكا، بعد أن استعارتها من صديقة لها عام ١٩٣٥، فلم تستطع المضيّ في قراءتها، فهي لم تكن تقصد



إلى ركاكة لغتها (وهي مترجمة من الألمانيّة إلى الفرنسيّة على كلّ حال)، ولكنّها كانت تقصد إلى سوء بنائها الروائيّ فيما تزعم! فليس هذا من ذاك...

النسج اللّغويّ في نظامه الأدبيّ هو لعبٌ باللّغة، والذي لا يرقى إلى مستوى اللّعب بهذه اللّغة لا ينبغي له أن ينصّب نفسه كاتباً بها... خذ لذلك مثلاً لغة أجنبيّة تتعلّمها على نحو ما، فهل تستطيع أن تلعب بلغتها وأنت تكتب بها شيئاً، رسالة مثلاً- في مستوىً معيّن؟... انظر كيف يكتب أبو عثمان الجاحظ، وكيف ينسج أبو الطّيّب شعره...، تدرك أنّ هناك قدرة فائقة على اللّعب بالعربيّة حتّى إنّك تحسّ أنّها عجينة طيّعة بين يديّ صنّاع يشكّلها كيف يشاء...

يبقى أن نختلف معك في أنّ الجزائر لا تزال وطن المحنة، فقد تخلّصنا، والحمد لله، بشكل شبيه بالنهائيّ من المحنة الرهيبة التي عشناها طوال عشر سنوات... ونسأل اللّه أن يجنّب كلّ الشعوب العربيّة والإسلاميّة مكاريه الإرهاب!...

■ كيف ينظر الدكتور عبد الملك مرتاض إلى نشأة الرواية العربيّة؟ هل تعتبر أنها استعارة عربية عن الغرب، أم هي امتداد للنثر العربيّ، كما يرى دعاة التّأصيل؟

– أول كتاب ظهر لنا بالجزائر سنة ١٩٦٨ كان عنوانه: "القصّة في الأدب العربيّ القديم"، وقد أعنتنا النّفس في إثبات وجود رواية عربيّة على غرار رسالة الغفران لأبي العلاء المعري، وحيّ بن يقظان لابن طفيل، ومجموعة أخرى من الأعمال السرديّة العربيّة القديمة مثل بعض الحكايات الطويلة في رائعة "ألف ليلة وليلة"، وهلمّ جرّاً...

والحقّ أنّ المستشرقين الغربيّين أنفسهم يقرّون بأسبقيّة العرب إلى بعض المظاهر السرديّة في آدابهم كما يذكر ذلك روني خوام في كتابه "قصص عربيّة". فإذا كان الأجانب يشهدون بأسبقيّة العرب وتأثيرهم في الكتابات السرديّة الغربيّة، فإنّا لا نرى كيف نكذّبهم، هم، ونصدّق أولئك الذين يرون، من بني جلدتنا، أنّ الرواية العربيّة ظهرت طفرة في الأدب العربي المعاصر إثر ظهور صنوتها في الغرب؟ إنّ الرواية العربيّة أفادت كثيراً من تقنيات الرواية الغربيّة ما في ذلك من ريب، ولكنّ المرء لا يمكن أن يخرج من جلده، وينسلخ عن أصله، فيجرؤ على تجريد الأدب العربيّ من هذه المأثرة... ثمّ إنّ الأدب العربيّ هو أحد الآداب الإنسانيّة الكبرى، وأطولها في الزمن عمراً، وأغبرها في الدّهر قدماً، وهو قد عرف أهمّ الأجناس الأدبيّة الشائعة الآن في الآداب الإنسانيّة كالقصّة (ربما تكون المقامة شكلاً سرديّاً مبكّراً يمكن أن يكون معادلاً للقصّة... ينظر كتابنا فنّ المقامة، الطبعة الثالثة)، والرواية، والشعر، والحكاية، والأسطورة (لنا كتاب عنوانه: الميثولوجيا عند العرب) وهلمّ جرّاً. فنحن إذن، نجنح إلى إثبات أنّ الأدب الروائي العربيّ له أصلٌ ثابتٌ في جنسه، وما أخذ من الغرب فهو لإضفاء رداء الحداثة عليه ليس غير... بل إنّ حتّى بعض التقنيات المتطوّرة جدّاً في السرد كالتّداخل السرديّ أخذ بعضها من حكايات ألف ليلة، ولست أنا الّذي يقول هذا، ولكن طودوروف!...



■ حاربتَ منذ سنوات مصطلح الحداثة على أنّه "مصطلح جذاب خلاب، كثيراً ما يستهوي قصّر النظر، ومن ليس لهم إلمام عميق بالتراث العربيّ الإسلاميّ فيعتقدون أنّ العرب ييسوا من هذا العلم على شيء". ثمّ اعتبرت عباقرة الغرب مَدينين بعلمهم للعرب، هل ما زلت على هذا الموقف؟

– أوّلا وقبل كلّ شيء، أنا لم أحارب الحداثة قطّ، فأنا حداثيّ حتّى النخاع! وأنا لم أكن أقربَ قط إلى الحداثة مني في هذه الأيّام؛ فأنا عاكف على إعادة قراءة الكتابات الحداثية الفرنسيّة بتأنٍّ وتعمّق بعد أن قيّض اللّه لي فراغاً لم أكن أحلم به قطّ. غير أنّ حداثتي لا تعني جحودي لمنزلة التراث العربيّ الإسلاميّ العظيم. فأنا أقرأ عباقرة العرب والمسلمين في الوقت الذي أقرأ فيه عباقرة الفرنسيس، وكلّ ما هو مترجَم من اللّغات الغربيّة الأخرى (الإنجليزيّة، الألمانيّة، الروسيّة، الإيطاليّة... إمّا إلى الفرنسيّة وأما إلى العربيّة). والذي يرفض الحداثة لا بدّ أن يكون جاهلاً، مثله مثل الذي يرفض التراث، حذْوَ النعل بالنعل. والحكيم الأريب هو من يوفّق إلى الإفادة من فيضهما المعرفيّ الثرثار. وأنا حين اعترضت على الحداثة، كنت أعترض، في الحقيقة، على الحداثيّين العرب الذين يتعلّقون بالقشور فينبهرون لما يرون في هذه الحداثة، لأنّهم يجهلون المعرفة الكبيرة المنتشرة في أمّهات التراث، في كتابات كبار الكتّاب العرب ومفكّريهم...

أمّا مسألة الدّيْنونة فالنّاس جميعاً شركاء في بناء المعرفة؛ فكما أفاد العرب من الحكمة الهنديّة، والطّب والفلسفة اليونانيّين، فإنّ أهل الغرب أخذوا بإقرارهم هم، (ولم نحملهم نحن على أن يقرّوا لتراثنا بذلك -نُحيل، تارة أخرى، على الندوة العالميّة التي انعقدت تحت إشراف المستشرق الفرنسيّ المسلم مشال (عبد الكريم) باريو-...) عن العرب أجناساً من المعرفة المتطوّرة مثل الطبّ (كانت بعض كتب ابن سينا لا تزال تدرّس بجامعة مونبيليي إلى سنة ١٩٣٥) والرياضيات (الأرقام، واللوغاريتم)، والعلوم (ابن الهيثم في نظريّة البصريّات) والصناعات العربيّة (ينظر من يشاء المستشرقة الألمانية: سيغريد هونكه في كتابها: "شمس اللّه تسطع على الغرب"، وترجم هذا الكتاب إلى العربيّة في بيروت بعنوان: "شمس العرب تسطع على الغرب"، ولا ندري لماذا غيّر المترجمان لفظ "اللّه" بلفظ "العرب"؟!).

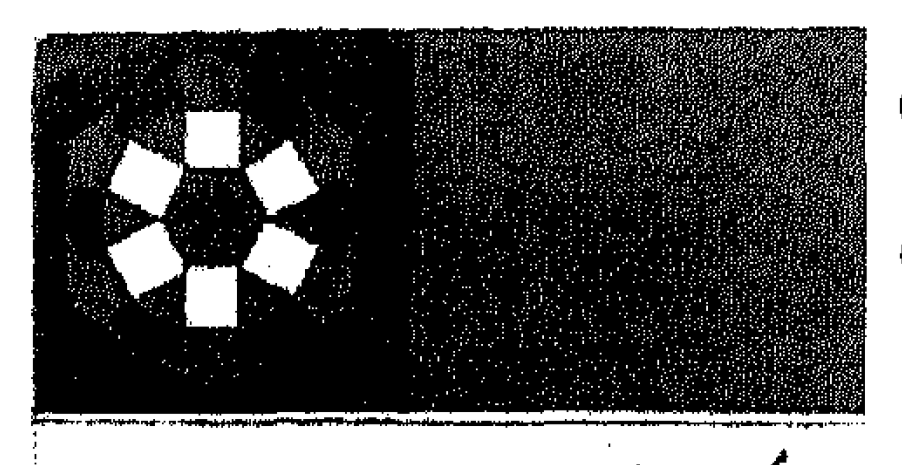
وإذن، فبمقدار ما أنا حداثيّ، فأنا تراثيّ. وليَعجَبْ من أراد أن يَعجَبَ من ذلك! ولذلك فأنا لا أتناول قضيّة في النقد الحداثيّ

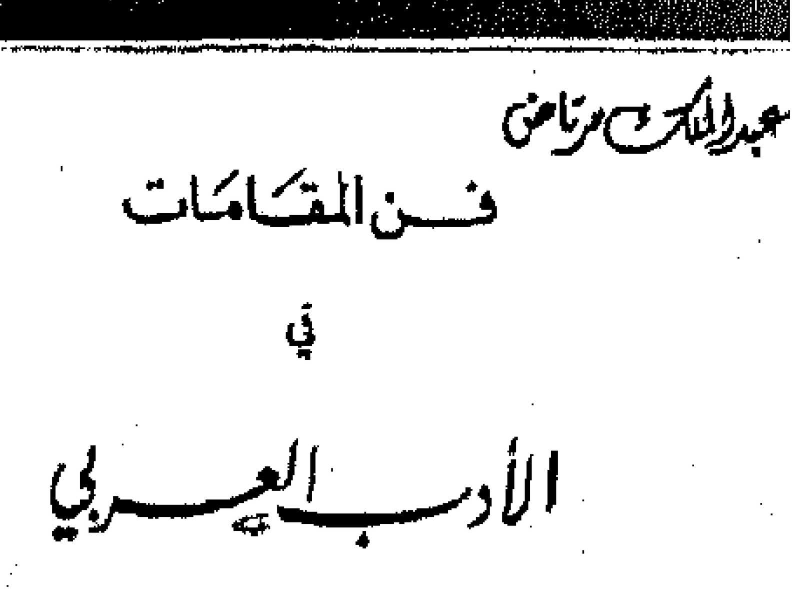
العالمية لا تعني نيل جائزة نوبل فهي جائزة سياسية قبل أن تكون أدبية

الغربيّ، حتّى أحاولَ التنقيبَ عن جذورها في التراث العربي الإسلاميّ (فقد وجدنا في هذا التراث مقداراً صالحاً من المفاهيم مثل: المرجع (عبد القاهر الجرجاني)، والعلامة (الجاحظ)، والسمة والعلامة معاً (الجرجاني)، والحيز الأدبيّ (الجاحظ، والأصفهاني)، والتناصّ (تحت مصطلح السرقات الأدبيّة: الجاحظ، وابن طباطبا العلوي، وابن رشيق، وعلي بن عبد العزيز الجرجاني، وحازم القرطاجني، وابن خلدون، والراغب الأصفهاني...) ونظريّة نسْجيّة الشعر التي ذكرها الجاحظ في الحيوان، ونظّر بها جان كوهين في كتابه "بنية اللّغة الشعريّة"، وما لا يُحصى من أصول الأفكار الواردة في كثير من النّظريّات النقديّة الغربيّة الحداثيّة، ومنها أنطلق إلى مُدارسة الحداثة، فإذا لم أظفَر بأيّ أساس أستنيم إليه، هنالك أنطلق إلى النظريّة الغربيّة على مضض!...

■ **تقول في واحد من الحوارات التي أُجريتْ معك أنّ الرواية العربيّة تطوّرت أكثر من الشعر (لقد قطعتْ إلى الآن شوطاً بعيداً نحو العالميّة): باستثناء نجيب محفوظ، ما الأسماء الروائيّة التي حقّقت عالميّتها فعلاً؟ وما مفهوم العالميّة عندك؟ هل ينحصر في ترجمة النصوص العربيّة واستهلاكها في الغرب؟**

- إنّي أتصوّر أنّ الرواية العربيّة، ومعها عامّة الأجناس الأدبيّة المعاصرة التي يمارس كتابتَها الأدباءُ العرب لا تقلّ شأناً عن أيّ كتابة تُكتب باللّغات الغربيّة، على الرغم من رداءة عربيّة بعضها! وكلّ ما في الأمر أنّ الكتابات الأدبيّة العربيّة بحكم ظروف تاريخيّة وسياسيّة مهينة لا تُقرأ في لغتها مباشرةً في هذا الغرب المتغطرس. إنّ العالَميّة لا تعني نيل جائزة نوبل وحدها التي هي جائزة سياسيّة، قبل أن تكون أدبيّة، ولو كانت أدبيّة حقّاً لكان نالها طه حسين، أو محمود المسعدي، أو توفيق الحكيم، قبل نجيب محفوظ... فأديب كطه حسين استطاع أن يهزّ الفكر النقديّ العربيّ هزّاً عنيفاً، على الرغم من عاهته التي كان يمكن أن تعرقله عن تحصيل المعرفة وتعلّم أكثر من لغة أجنبيّة، فأصبح، ببعض ذلك، رمزاً لعامّة الكتّاب في العالم العربيّ فتعلّموا منه واقتدَوا به، فهو أستاذ الجيل حقّاً، وتأثيره في الثقافة العربيّة عميق. وأسلوبه في الكتابة هو من أجمل الأساليب الأدبيّة العربيّة إطلاقاً. فهو من أكثر الكتّاب العرب، إذن، تأثيراً في كلّ الأقطار العربيّة وأحد أكثر الكتّاب العرب مقروئيّةً، وترجمت "أيّامه" إلى عدّة لغات عالميّة... وطُردَ من الجامعة المصريّة لجرأة طرْحه، واتّهم بالإلحاد لشجاعة آرائه... ولكنّه، مع ذلك، لم يلتفت إليه أحد، ولم ينل تلك الجائزة لأنّه كان عليه أن يَزْدَارَ (بلغة ذي الرّمة!) مكاناً معيّناً - من الجغرافيا- كان لا بدّ أن يزدارَهُ، فلم يَزْدَرْهُ!... ولأنّه كان عليه أن يقول شيئاً كان لا بدّ له من أن يقوله، فلم يقلْه!...





والحقّ أنّ هناك عدداً صالحاً من كبار كتّاب الرواية في المغرب، والجزائر، وليبيا، ومصر، وسوريا، والعراق، وغيرها من الأقطار العربيّة... وقد لا يقال إلاّ نحو ذلك عن الشعر... ولكنْ ليكتُبْ هؤلاء ما شاء الله لهم أن يكتبوا، فلن ينالوا شيئاً إلاّ ببيع موقف، أو الانسلاخ من عقيدة، أو الإغراق في قلّة الحياء!... وأنا أتصوّر أنّ العالميّة تبتدئ من انتشار قرّاء الروائي في الأقطار العربيّة التي يبلغ عدد سكّانها مائتي مليون نسمة أو يزيدون، أوّلاً؛ ومن هنالك يقع التّسلّق نحو العالميّة بمعنى تجاوز القرّاء من اللّغة العربيّة إلى اللّغات الأخرى. وإذا كانت ترجمة الأثر الأدبيّ الواحد، لبعض الكتّاب العرب، إلى أكثر من عشرين لغة أجنبيّة لا يعني جودة هذا الأثر نفسه حقّاً، في جملة من الأحوال، فإنّ ذلك، مع ذلك، قد يظلّ معياراً من المعايير التي يمكن الاحتكام إليها في تحديد عالَميّة الأثر الأدبيّ... بصرف النظر عن الأسباب الإديولوجيّة أو السياسيّة التي أفضت إلى ترجمة ذلك الأثر...

ويمكن لأيّ كاتب عربيّ أن يصبح عالميّاً، إذا شاء، كما سبقت الإيماءة إلى ذلك، بكتابة رواية واحدة صغيرة رديئة اللّغة. أقول ذلك وأنا به زعيم- إذا أقدم على تناوُل موضوع يستهوي الغربيّين، فإذا عمله يترجَم إلى كلّ اللّغات الكبرى، ويقع إطراؤه في أرقى الدوريات الأدبيّة... ولقد وقعت نماذج من هذه الكتابات الهزيلة التي لامست العالميّة وهي لا تحمل، في حقيقتها، إلاّ حديثاً رخيصاً عن الجنس، أو شتماً بذيئاً للقيم التي يؤمن بها النّاس في العالمين العربيّ والإسلاميّ!...

وأيّاً ما يكن الشّأن، فنحن لا ينقصنا إلاّ شيءٌ يسير، ولكنّه يبدو مع ذلك في الزمن الراهن عسير التحقيق، وهو أن نصبح أمّة تنتج حضارة مادّيّة؛ لكي تصبح العربيّةُ عالميّةً، وما يُكتب بها عالَميّاً... أمّا أن نظلّ مضطربين في هذا الاستخذاء الحضاريّ، والتخلّف السياسيّ، فإنّي أتصوّر أنْ لا أحدَ من الكتّاب العرب سيغتدي عالميَّ المكانة على غرار شكسبير، وهمينغواي، وطولستوي، وفيودور دوستويفسكي، وجيمس جويس، وجان بول سارتر، وألبير كامي، وغونتر غراس، وأمبرتو إيكو، مثلاً...

■ **لنناقشْ بعض النقاط في كتابك الشهير "في نظرية الرواية" حيث تقول في المقالة الرابعة: "إنّ الذين سارعوا إلى تبنّي الازدواجيّة الناشزة (السرد بالفصحى، والحوار بالعاميّة) استهواهم هذا الشرُّ لأنّه يسّر عليهم أمرهم، وذلك إمّا لأنهم لا يعرفون اللّغة، وإما لأنهم لا يحبّونها". ثم وصفت هذه الكتابة بالمبتذلة والمسترذلة...**

هل ما زلت مصرّاً على رأيك من دخول العامية في النص

الروائيّ؟!! ألا يتعارض رأيك هذا مع مقولة الحواريّة، والتهجين، والأسلبة التي أكّدها باختين؟!

- يزعم أشياع مذهب الخلط بين العاميّة والفصحى في الأدب الروائيّ خصوصاً، فيما درسْنا في الجامعة، أنّ استعمال العاميّة في الحوار يتواكب مع واقعيّة الشخصيّات، ومستواها الاجتماعيّ؛ فلا يعقل أن يتحدّث فلاّح محروم من التعليم باللّغة الفصحى، من حيث هو يجهلها أصلاً... هذه إحدى المبرّرات للإغراق في العاميّة حين كتابة الأدب الروائيّ... وهو مبرّرٌ واهٍ يماثل الحقّ الذي يراد به باطل!



وإذن، فهذا المبرِّر واهٍ لا يقوم على أساس سليم، لأنّهم يَعُدّون الأديب مؤرّخا، وهذا الفلاّح المسكين، الجاهل الفقير المحروم، فاعلَ التاريخ! فكأنّ الأدب السرديّ لديهم هو تاريخ للمجتمعات من حيث واقعُها حقّاً. ونحن نخالف عن هذا الرأي لأنّه يحمل مغالطة فظيعة، فهذا الفلاح في العمل السرديّ ليس إلاّ كائناً من ورق، مثله مثل اللّغة والزمان والحيز... فهو مجرّد مكوّن سرديّ في العمل الروائيّ ولا صلة له بالواقع التاريخيّ لمجتمعه إطلاقاً... أي أنّ الروائيّ يكتب عملاً أدبيّاً لحمتُه الخيال، ولا أساس له من التاريخ الحقّ. وأمام هذا المفهوم المتداوَل للعمل السرديّ في نظريّة الرواية فإنّ الزعم بالاتّجاه إلى استعمال العاميّة حواراً تحت مبرّر واقعيّة الشخصيّات لم يعُد له ما يبرر قيامه... فإمّا أن نكتبَ أدباً، (والأدب هو من قبيل الفنون، لا من قبيل العلوم) وإذن فنحن نستند إلى خيالٍ لا إلى واقع، وإن وقع استلهام الحياة الاجتماعيّة بكلّ تكاليفها في كتابة هذا الأدب السرديّ. وإمّا أن نكتب تاريخاً، وإذن فنحن نستند إلى واقع الأشياء وتاريخيّتها ونستصرخ الوثائق الثبوتيّة التي تبرهن على كينونتها فعلاً وحقّاً.

هذا أمر.

وأمّا الأمر الآخر، فإنّا حين كنّا في الجامعة وكنّا نقرأ يوسف السباعي، وإحسان عبد القدّوس وغيرهما من كتّاب الرواية المصريّين كنّا نقرأ النّص (السرد) بشغف وتطلّع وفضول لمتابعة مسار الحدث وبنائه، غير أنّا كنّا نصطدم بالعاميّة المحلّيّة التي لم نكن نفهمها كلّها، فكنّا نستبشع وجودها إلى جانب النّصّ العربيّ؛ فكنّا نثبُ على الحوار إلى السرد!... يضاف إلى ذلك أنّ الذين يقرأون الرواية ليسوا، في الحقيقة، من الفلاحين ولا من العمّال، بل ولا حتّى من المعلّمين وما ينبغي لهم. هذا واقع-، بل هم من صفوة الجامعيّين غالباً، وإلاّ لكانت الرواية العربيّة الواحدة ربما طُبع منها، في كلّ مرّة، عشرة ملايين نسخة فيرتفع قرّاؤها إلى عشرات الملايين. وصفوة الجامعيّين ليسوا مفتقرين إلى أن نبيّن لهم بواسطة العاميّة المنحطّة أنّنا نكتب لهم أدباً واقعيّاً، لعلّهم يقرأون! ولْنتساءلْ تارة أخرى: هل الأدب من قبيل الفن والجمال، أو هو من قبيل التاريخ وعلم الاجتماع؟

ثمّ إنّ وجود العامية بجانب الفصحى أمر مستبشَع مستفظعٌ، ومستهجَنٌ مستنقعٌ، لو كان لأولئك الكتّاب ذوق رفيع! ثمّ بأيّ شكل نكتب العاميّة، وبأيّ قراءة نقرؤها صوتيّاً، إذا لم نكن ننتمي إلى العاميّة التي ينتمي إلى مجتمعها كاتبُها؟ ثمّ هَبْ كلّ روائيّ يكتب بعاميته، أليس ذلك مما يُفضي إلى أن يُصبح لكلّ قطر عربيّ لغتُه الخالصة له كما وقع للأسبان والطّليان والفرنسيس حين استقلّوا بلغاتهم عن اللاّتينيّة؟... ثمّ إنّ التعليم تطوّر نسبيّاً في العالم العربيّ، وكلّ عربيّ أمسى يفهم العربيّة المتوسّطة المستوى التي يكتب بها الروائيون العرب نصوصَهم، (وقد أسهم في ترويج العربيّة الوسطى القنواتُ الفضائيّة العربيّة، على الرغم من أنّ بعضها ما كان إلاّ ليكرّس العاميّة المحلّيّة، ولا يُعير لشعور المُشاهد العربيّ أيّ اهتمام!...)، فما بال العدول عن ذلك إلى العاميّة في الحوار؟ أليس ذلك ضرباً من شتْم القارئ، وازدراءً لمستواه الثقافيّ؟!

وأمّا ما أومأ إليه السؤال من حواريّة ميكائيل باختين، فقد كان أساساً، في الحقيقة، لنظريّة التناصّ التي بلورتها جوليا كرستيفا، يضاف إليه أندري مالرو، وبدرجة أقلّ: جان جيرودو الذي قال: "السرقة الأدبيّة هي أساس كلّ الآداب"... وإنّا لا ندري ما مكان هذا السؤال الفرعيّ هنا، على كلّ حال؟ وأيّاً ما يكن الشأن، فإنّ حواريّة باختين، هي حواريّة النصوص، أو ما تطلق عليه كرستيفا "الاستبدال" أي ليس النص الحاضر إلاّ استبدالاً لنصوص أُخَرَ غائبة فتحضر فيه. وأنّ كلّ من يكتب شيئاً هو لا يبدع في حقيقة الأمر إبداعاً، وإنّما يكتب نصّاً منبثقاً عن نصوص أُخَرَ مندثرة في مخيلته!... والنّاس - من أهل الغرب- لا يتحدّثون، في الحقيقة عن مسألة العاميّة والفصحى- لأنّهم تخلّصوا منها، إلى حدّ كبير، بفضل التطوّر الذي حدث في مجتمعاتهم وتعليمهم وإعلامهم، فهم يكتبون دون لَحْن، وهم يكتبون أدبهم دون عاميّة مسترذلة، ودون ابتذال!...

■ **لماذا كلّ هذه القداسة التي تخلعها على اللغة العربيّة؟ يتّهمك البعض بأنّ نظرتك إليها نظرة دينيّة فلم تتخلّص من ثقلها القداسي، ويرى البعض الآخر أنّك تستند إليها باعتبارها آخر الحصون العربيّة وآخر الأعمدة التي يريد أن يبني عليها دعاة القوميّة العربيّة وحدتهم، وتنسى أنّك أمام لغة إبداع ونصّ**

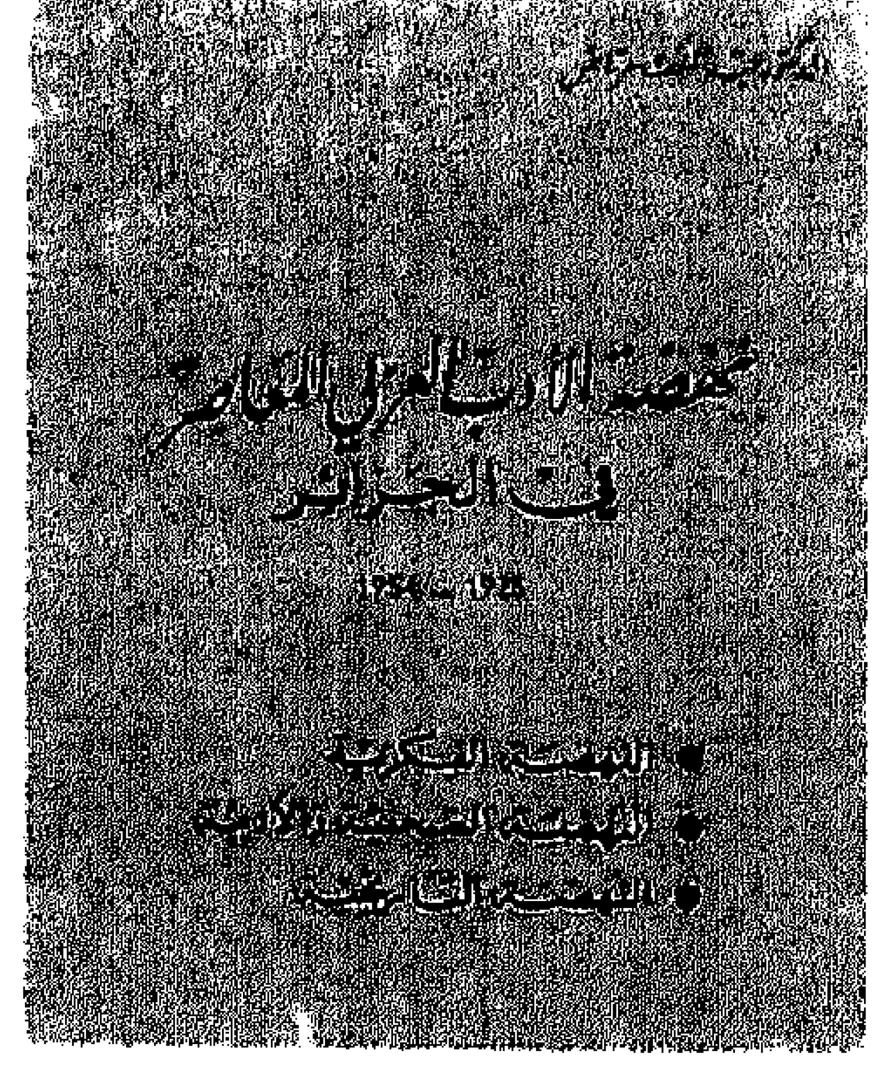
أنا لا أقدس اللغة العربية ولكني أعشقها وأهيم بحبها

متخيّل، لا لغة نصّ سماوي؟

كيف يردّ الدكتور عبد الملك مرتاض على هذه الاتّهامات؟

– أنا، لا أقدّس، ولم أقدّس، اللّغة العربيّة قطّ، فالدّنيويّ المدنّس، لا يقدَّس! ولكنّي أحبّ هذي العربيّةَ، أعشَقُها، أهيم بحبّها، أمقُها، حُبّها السُّخَاخِينُ، كما يقول الراجز العربيّ القديم، يُنْعِم عليّ كياني، ويملأ من حولي وجداني... والحبّ لا يناقَشُ! ولذلك فأنا لا أزال أتعلّم هذي العربيّةَ كلّ يوم، ليس عن طريق التفاسير والأحاديث النبويّة فحسب، ولكن عن طريق حفظ الأشعار والأرجاز والأمثال، وخصوصاً النّصّ الذي أجد فيه شاهداً لغويّاً أو نحويّاً، أو تعبيراً مُعْجباً. وقد جمعت جذاذات كثيرة جداً تمثّل ثمرة قراءاتي في العربيّة العالية... وأقول العربيّة العالية، لأنّ العربيّة عربيّتان: عربيّة تعلو في ألفاظها، وتشمخ في نسجها الذي يتفرّد متسامياً فهي كالكرائم، وجودُها نادر، ولكنّ جمالها آسر؛ وهذه العربية هي التي دبّج بها كتّاب العربيّة وشعراؤها روائعهم في القديم والحديث. وعربيّة أخرى دونها مستوىً، وأقلّ منها شأناً، وهي تلك العربيّة المنتزَعة من الجرائد والإذاعات والأسواق، وهي التي بدأت تسود بين كتّاب العصر، ليس إلاّ... حتّى أصبحنا نبحث عن الأدباء في العالم العربيّ، كما كان يبحث عن الحقيقة سقراط بالشمعة في وهج النهار، فلا نجد منهم إلاّ عدداً قليلاً؟ أين نحن من كتّاب أمثال طه حسين والرافعي، والمنفلوطي، والبشري، والإبراهيمي، والمسعديّ... في هذا الزمان الذي لم يعد الكاتب يستشير معجمه فيما يكتب؟ بل إنّ من الناس، ومنهم المرحوم إبراهيم السامرّائي، حين يرانا نصطنع لفظاً لا يعرفه يعتقد أنّنا اصطنعناه على هون، وأننا أخطأنا الاهتداءَ إلى سبيل السّداد... على حين أنّنا لا نصطنع لفظاً، غير مألوف في اللّغة الإعلاميّة، حتّى يكونَ له لدينا شاهدٌ من القرآن أو الحديث أو الأشعار أو الأرجاز أو المقامات أو الرسائل أو أحاديث الأعراب، ومحاورات الفصحاء... وليس هذا معجزة نتفرّد بها، فعهدُنا بكلّ أديب، في الشرق أو في الغرب، في القديم والحديث، يأتي ذلك، لأنّه جزءٌ من رسالته... فما يكون لكاتب أن يكتب أدباً وهو لا يحفظ من النّصوص الأدبيّة ما ينبغي له أن يحفظ منها... وقديماً جاء ذلك عبد الله القسري الذي حفّظ ابنه خالداً ألفَ خطبة، ثم أمره بنسيانها لكي يصبح أحدَ أكبر فصحاء الخطباء العرب... وكان ابن خلدون يرى أنّ الشاعر لا بدّ له من حفظ عشرة آلاف بيت من الشعر ثمّ نسيانها، إن أراد أن يكون شاعراً... أم تظنّ أنّ أكبر أدبائنا اليوم يحفظ المعلّقات، والنقائض، وديوان المتنبي، ومقامات الهمذاني... حتّى لا نتحدّث عن القرآن...؟! حتّى إذا كتبنا نحن بعربيّة لا نراها إلاّ متوسطة المستوى، ضئيلة القدر، صغيرة الشأن، ضحلة الزاد، قيل لنا: إنّك تخلع قداسة عليها! ولقد أرسلت زهاء عام ١٩٩٨ كتاباً إلى دار نشر، في المشرق، شهيرة فأحيلتُ على قارئ من مصر كشَف لي من بعدُ ذلك في لقاء بإحدى العواصم العربيّة المشرقيّة، فاقترح في تقريره أنّ الكتاب صالح للنشر، ولكن لا بدّ من مراجعة اللّغة وتعابيرها، والتّدنّي بها نحو اللّغة المتداولة بين الإعلاميين أو أدنى من ذلك مستوىً!... وقد يبدو هذا السلوك غريباً إلى حدّ الاستهجان! إذ ما يكون لكاتب أن يأمر كاتباً آخرَ بأن يغُضّ من مستوَى لغته في زمن لا يَنِي كثيرٌ من الإعلاميّين يعيثون في العربيّة فساداً على مسمَع ومرْأىً من عشرات الملايين من المشاهدين...

ويبدو أنّ مشكلتي مع الناس، فيما يبدو، أنّ مَعَاظمَهم ينتهي تعلُّمهم للعربيّة بيوم الحصول على الشهادة الجامعيّة، ثمّ تراهم يُنفقون من بعد ذلك من زاد هزيل، وذُخْر قليل؛ وذلك باجتزائهم بقراءة العربيّة المعاصرة عبر الكتابات العربيّة الرائجة في سوق العصر... في حين أنّني أنا إنّما أقرأ الحداثة الغربيّة باللّغة الفرنسيّة، وأقرأ التراث العربيّ في مصادره، ولا أكاد أقرأ الكتابات المعاصرة إلاّ بحذر شديد مخافة أن تفسد تلك القراءاتُ، لتلك الكتابات، عليّ عربيّتي!! فمَن عاشر قوماً أربعين يوماً أصبح منهم! ولستُ الأوّل ولا الآخر في ذلك، فقد قيل: إنّ أحد كبار الكتّاب في مصر، في القرن الماضي، كان يأبى على نفسه الاستماع إلى الإذاعة، غيرةً على لغته... وإنّ أوّل ما يطالعك في بعض الكتابات العربيّة المعاصرة أنّ صاحبها مفتقر إلى أن يقرأ كثيراً في العربيّة العالية، قبل أن يُقْدم على البدء في الكتابة الأدبيّة... ولذلك ترى كتابته من الهزال والرداءة، والإسفاف والضحالة، إلى الحدّ الذي يمكن معه صَفُّها بجانب الكتابة الإعلاميّة...



(يبقى أن أنبّه إلى أنّنا لا نريد باللّغة الإعلاميّة، حين نذكرها، إلى الإساءة إليها، أو النّعْي عليها، فلكلّ

في نظريّة الرواية

بحث في تقنيات السّرد

تأليف: د. عبد الملك مرتاض

مـجـال لـغـتـه أو خطابه: فـهـناك اللغـة الإعلاميّة، واللّغة الدينيّة، ولغـة المؤرّخين وعلماء الاجتماع، وهلمّ جرّاً... ولذلك يجب أن تكون اللّغة الأدبيّة متميّزة عن لغات هذه المجالات، كما تستّميزُ هي عنها. فذلك، إذن، ذلك).

وإذن، فـهل ألاَصُ على ترْك عـربيّـتي التي لا أراها إلاّ بسيطة متعثّرة، فأنا لم أبلغ فـيـهـا الشـأن الذي كنت أريد. وإنّي لشديد الشّقاء بعربيّتي لأنّها لم ترقَ قطّ إلى المستوى الذي كان يجب أن ترقّى إليه.

وكم كنت أودّ لو أنّ كتابتي تُطْرب قارئها وتمتعه كما تمتعه أيُّ مقطوعة من الأنغام الموسيقيّةَ الجميلة، ولكنّ هيهات! فأنا مع لغتي، كمّا يقول كافكا، "أكتب بخلاف ما أتحدّث؛ وأتحدّث بخلاف ما أفكّر؛ وأفكّر بخلاف ما كان ينبغي لي أن أفكّر". فكثيراً ما تشمُس عليّ هذه اللّغة فلا تنقاد لي إلاّ بالتلطّف معها، والتذلّل لها...

ولعلّ التّهمة تومئ إلى أنّ القرآن عربيّ، ونحن نقدّس العربيّة انطلاقاً من لغته وليس الأمر كذلك... وقد حدّثني زميل في جامعة وهران منذ أيام أنّ كاتباً جزائريّاً - يهوَى الهُوِيَّ إلى التعالي بقوّة الانحدار- ذهب إلى باريس فشتم (وليس محمد ديب الذي كان شتم الكتّاب الجزائريّين. قبيل وفاته بأسبوعين- بعَجَبه منهم كيف يكتبون بهذه العربيّة المتخلّفة؟!!!...) الذين يكتبون بالعربيّة. على الرغم من أنّه يزعم، هو أيضاً، أنّه يكتب بشيء من العربيّة- على أنّهم يَلْبسون الأدب بالدّين، أي تراهم حين يكتبون ما يكتبون لا هم يشتّمُون الأديان، ولا هم يكفرون بالقيم، ولا هم يُقرّظون فعْل الزنا، ولا هم مُتّخذُو قنينات ويسكي يضعونها على مكتبهم حتى لا يكتبوا، حين يكتبون، إلاّ وهم سُكارى... ذلك الكاتب لم يقل هذا تصريحاً، ولكنّه قاله تلميحاً... وعلى أنّا لا نريد أن نُكره الناس على شيء ليسوا به من المقتنعين، ولكنّ لا ينبغي لهم، هم أيضاً، أن يكرهونا على ما لا نريد... فكلٌّ وما شاء الله له أن يختار. وليس الأدب إلاّ أدباً، ولا يجوز له أن يكون إلاّ أدباً. وللدّين رجالاته وخطابُه، وخطباؤه وكتّابهُ. ولكنّ تلك الكتابة لا تتبع من محض الخيال، ولا تنبثق عن التمثّل الجماليّ للأشياء... إنّها كتابة أخرى. كما أنّ الكتابة التاريخيّة كتابة أخرى. كما أنّ الكتابة الإعلاميّة كتابة أخرى... وإذن، فالكتابة بمفهومها الإبداعيّ إمّا أن تكون أدباً، وإمّا أن لا تكون. ولتذهب الإدْيولوجيا وأصحابها إلى الجحيم!

إنّ قرآنيّة العربيّة (نزول القرآن بها) لا ينبغي أن يَلبسَ الأمورَ بعضَها ببعض، فالعربيّة قبل أن تكون لغة القرآن هي لُغة الحياة؛ فهي لغة الحب، والغناء، والتسلية، والمرح، والتفكير، والفلسفة، والتّقانة... فعربيّة القرآن لم تمنع أبا نواس من أن يصف بها الخمر، وفي مستوىً رفيع من الأسْلَبة والنسّج. كما لم تمنع أبا حيّان من أن يتأمّل بها فيملأ الأرض تشاؤماً ويأساً. وأمّا الجاحظ فقد صال بها وجال، فذهب في نسوجها المذاهب العجيبة... كما لم تمنع أيضاً عدداً ضخماً من الشعراء العرب بأن يرقَوْا بنسوجها إلى أرفع المستويات. ولم يقل أحدٌ منهم قطّ إنّه كان يقدّسها لارتباطها بالنصوص الشريفة للدين الإسلاميّ.

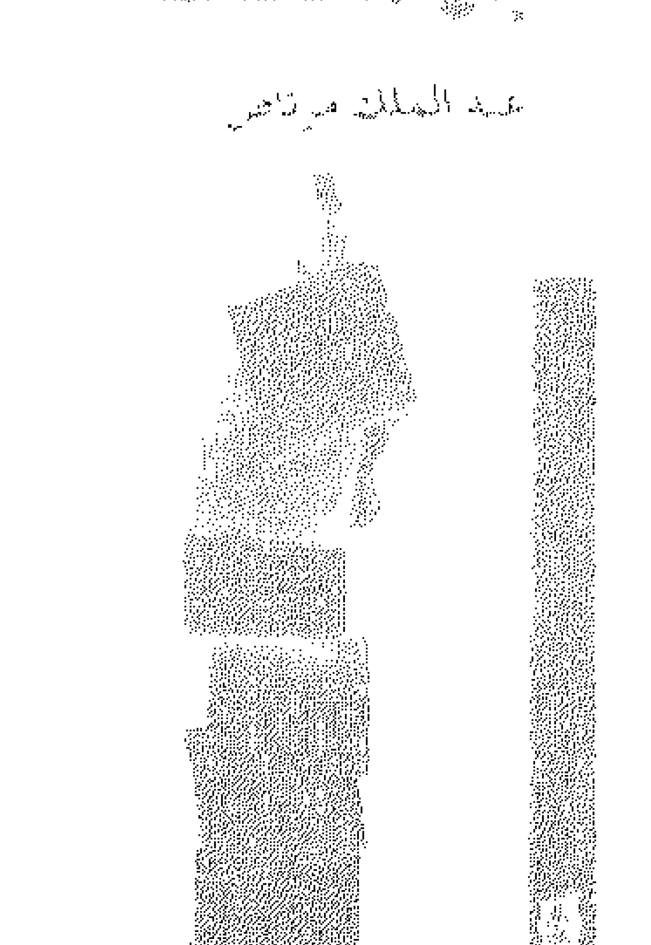
إنّا نعتقد أنّ هذه الأطروحة تحمل من السذاجة الفكريّة ما يهوي بها إلى الدّرَك الأسفل من الإسفاف، وقد لا تدلّ إلاّ على أنّ أصحابها ليسوا على شيء من معرفة العربيّة فجاءوا يتّهمون من يعرف قليلاً منها بأنّه يقدّسها، وبأنّه يلبسها بالقداسة؛ لأنّه، وبكلّ بساطة، لا يصطنع اللّغة الإعلاميّةَ كِتاباً... وإذا كان السؤال يومئ إلى مَن يعترض على لغتي فيصنّفني فيمن يقدّسون اللّغة متهماً إيّايَ بما لا يجوز، فإنّ كثيراً من الأدباء الشباب، في الجزائر، وقد التقيت بهم في المؤتمر الأخير لاتّحاد الكتّاب الجزائريّين، أظهروا لي أنّهم يحفظون نصوصاً من كتاباتي، فكان الواحد منهم يستظهر لي فقرة أو فقرات من كتاباتي... وقد نصحت لهم بأن يحفظوا من النصوص الأدبيّة ما هو أجمل وأرقى من كتاباتي...

فأنا، وقد أثِرْتُ في هذا الأمر، أكثر حفظاً للنصوص الأدبيّة منّي للنّصوص الدينيّة، فكيف ألاَصُ على أن أصنّف فيمن يقدّسون شيئاً لا يقدَّس؟... فاللّغة كائن اجتماعي، كما يرى علماء اللسانيّات، وهي تتطوّر كما يتطوّر الإنسان... فالعربيّة التي نستعملها في حياتنا الثقافيّة واليوميّة ليست مقدّسة وما ينبغي لها، ولا مدعاة لكلّ هذا التهويل!...

وهناك مشكلة أخرى أحسُّها حين أكتب، وهي أنّ بعض المعاني كان العرب عبّروا عنها وتعاملوا مع معانيها، ففات كتّابَنا المعاصرين أن يقفوا عليها، فاستعملوا في التعبير عنها إمّا ألفاظاً أجنبيّة، وإمّا ألفاظاً عاميّة... ولو انزلقت إلى الحديث عن مصطلحات النّقّاد لاستحال هذا اللّقاء الصحفيّ إلى بحث طويل، فهم يستعملون المصطلح النقديّ كحاطب بليل!... ولولا عددٌ قليل منهم يحرص على نقاوة هذا المصطلح وعُروبته، لكان الْخَطْبُ أفدح، والجللُ أعظم!...

ذلك، ولا أعتقد أنّ القوميين العرب يُعْنَوْن بالعربيّة وتطويرها وترقيتها، والسّعي إلى نشرها في الأرض بين الناس، بمقدار ما يتطلّعون، في معظم الظّنّ، إلى مجرّد حبّ حُكم الناس! ولو كانوا عُنُوا بها في النّصف الثاني من القرن العشرين، لكانت حالُ العربيّة غيرَ ما هي عليه الآن وهي في عُقر دارها، وبين أشياعها وأنصارها... بل بين أنصارها وخصومها، ممن لا يَنونَ يريدون بيعَها، وهي في عرينها، كما تباع السيادة العربيّة في مقرّ الأمم المتّحدة بأبخس الأثمان... حتّى إنّنا أمسَينا نخشى أنّ أيّ دولة على الأرض، ولو كانت مصنّفة في أضعف الضعفاء، قادرة اليوم،

عبد الملك مرتاض



إن شاءت، على أن تحتلّ أيّ قطر عربيّ أو الاعتداء عليه، وتمريغ شرفه في الرّغام، ونَحْت أثْلَتِه في المآقط: ولا من يحرّك ساكناً، بل ولا حتّى من يذرف عليه دمعاً!... فيا ويلتي على هذه العروبة التي لم تعد موجودةً إلاّ في الأفواه!... ولذلك فإنّا لا نظفر بجعْل ترقية العربيّة إلى مستوى اللّغة الإنجليزيّة، مثلاً، في برنامج أيّ حزب قوميّ عربيّ، ولكنك ترى هذه البرامج تتكاثر وتتشابه، وتسعى كلّها فقط إلى الاستيلاء على كرسيّ الحكم، أو البقاء فيه، قبل كلّ شيء! فلا مدعاة لجرْجرة العربيّة إلى موقع ليس لها موئلٌ فيه!...

■ في موضع آخر من كتابك "في نظريّة الرواية" ترى أنّ "الإكثار من الحوار في أيّ عمل روائيّ يعود إلى أحَدِ أمرين، أو إليهما جميعاً: إمّا إلى أنّ الكاتب يتملّص من موقف صعْب في التحليل والوصف والكشف، فيعمد إلى إلقاء المؤونة على الشخصيات ليُنْطِقَها بأيّ كلام!... وإمّا إلى أنّه مبتدئ محروم، فيعمد إلى كتابة هذه المحاورات دون وعي فنّيّ..." : روايات محمود المسعدي (حدّث أبو هريرة، قال: السدّ. مولد النسيان، من أيام عمران...) تعتمد أساساً على الحوار حتّى أطلق عليها بعضهم اسم "المسراويّة". أين تضع تجربة الرجل؟ هل في الخانة الأولى أم الثانية؟

- لقد أتيح لي أن أعيد قراءة نصّ "السد"، قراءة متأنّية، في شهر مايو من سنة ٢٠٠٠ بمناسبة صدوره في حلقة "كتاب في جريدة"، فكتبت مقالة (دراسة قصيرة عجْلى) نشرتها، فيما أحسب بجريدة "الرياض" السعوديّة عن هذا النّصّ الاستثنائيّ في الأدب العربيّ الحديث. ولو جاء كلّ النّاس يكتب ممّا يُزعَم أنّه "عمل روائيّ" بلغة المسعديّ لَما كتب منهم الرواية إلاّ قليلٌ، ولكانوا أراحونا من كثير من العَناء، ولكانوا جنّبونا كثيراً من الفضول! إنّا حين قرّرنا ما قرّرنا في كتابنا لم نكن نقصد إلى مثل هذا العمل السرديّ المتألّق المتأنّق، أو المؤتلق المؤتنق، ولكن إلى أيّ عمل روائيّ يكثر من الحوار لملء الفراغ، وتضخيم حجم الصفحات، للتغطية على القريحة الناضبة، بحكم أنّ سطر الحوار قد لا يحمَّل بالكتابة، في الغالب، من أوّله إلى آخره، فيصير السطر الكامل مجرّد لفظ واحدٍ، أو جملة... ودون وعي فنّيّ مشهود له به، ومحسوس فيه.

المسعدي لا! لقد وظّف هذا الكاتب الحوار في عمله الأدبيّ عن وعي فنّيّ مدهش، فكان أجمل من السرد نفسه، في لغة سرديّة مُؤْتَنِقة قلّ لها النّظير في الكتابات الروائيّة العربيّة المتّسمة بالرداءة والهُزال في مَعَاظمها! وناهيك أنّ المسعدي كان أوّل كاتب من المغرب العربيّ يُدرج له نصّ في كتاب مدرسيّ مشرقيّ... وقد ذكر بعضَ ذلك طه حسين...

■ صدّرت المقالة السابعة من كتابك "في نظريّة الرواية" - علاقة السرد بالزمن- بقولة للوسينق: "الرواية هي فنّ الزمن، مثلها مثل الموسيقى، وذلك بالقياس إلى فنون الحيز كالرسم والنقش". وهذا قول صحيح مائة في المائة، ولكن ألا ترى اليوم أنّ الرواية بتودّدها إلى تعبيريّة الفنون البصريّة والمعماريّة والسينمائيّة تحوّلت هي الأخرى إلى واحدة من فنون الحيز، حتى إنّ كلود سيمون قال: إنّه يكتب الرواية كمن يرسم لوحة؟

- فعلاً، إنّ تعليقك على مقولة لوسينغ تعليق سليم، وقد كان ذهب جيرار جينات إلى بعض ذلك أيضاً فلاحظ بذكاء حيزيّة الأدب بشكل عامّ، وحيزيّة العمل السرديّ بشكل خاصّ... ذلك بأنّ الرواية أمست، هي أيضاً، في تمثّل كثير من النقّاد الجدُد، جنساً أدبيّاً قائماً على الحيز بما تصف من مناظر، وبما ترسم من مَشاهد، وبما تجتاب شخصيّاتُها من أمكنة ليس لتنوّعها حدود، بعضها جغرافي (في الرواية الواقعية)، وبعضها خرافيّ أو أسطوريّ في كتابات روائيّة أخرى... ولذلك، فإذا كانت الموسيقى فنَّ الزمن، فقد يكون ذلك: أمّا أن تكون الرواية هي أيضاً فنَّ الزمن فهذا ما ليس بمُسلَّم؛ لأنّ الأنغام الموسيقيّة المتتابعة تتوالى في الذهن والسّمع، ولا تُرى أبداً بالبصر، فهي منعدمة الحيزيّة، في حين أنّ الأحداث الروائيّة المتتابعة تنهض على الزمن من حيث تتابُعُها حقّاً (وذلك على الرغم من أنّ كتّاب الرواية الجديدة يدمّرون قاعدة التسلسل الزمني الشائعة في الكتابات الروائيّة التقليديّة...)، ولكنْ مَن يُنكر أنّ هذه الأحداث تضطرب في أحْيَاز، وشخصياتها تتحرّك في أفْضِيَة؛ وهي كلّها، في الحقيقة، أحياز متّصلٌ بعضُها ببعض... وإنّا لا ندري كيف فات لوسينغ أن يلْحَن إلى هذه المسألة؟...

والحقّ أنّا اختصصنا الحيز بعناية خاصّة في مَعاظم كتاباتنا الحداثيّة، وربما كنا من أكثر الكتّاب العرب وقوفاً على ذلك. وفي كتابنا المخطوط الذي أنجزناه عن "نظريّة النّصّ الأدبيّ" (ولم يبقَ إلاّ اختيار دار النشر لنشره قريباً) توقّفنا لدى هذه الإشكاليّة اللّطيفة تحت عنوان: "نحوُ الحيز الأدبيّ" من حيث هو، فكتبنا عنه فقرة طويلة في الفصل الأخير...

❖ هل تخلّصت الرواية العربيّة المعاصرة، فعلاً، من المأزق الذي سقطت فيه عندما أرادت محاكاة الرواية الجديدة في فرنسا؟ هل أمكن لها أن تخلع عنها عباءة النسخة لتكون ذاتها؟

- إنّا لا نرى الرواية العربيّة وقعت في مأزق حين حاولتْ محاكاة الرواية الفرنسيّة الجديدة التي انطلقت بُعَيْدَ منتصف القرن العشرين؛ بل لعلّ المأزقَ أن تظلّ الرواية العربيّة حيث كانت لا تَريمُ. وعلى الرغم من أنّ الفلسفة الفنّيّة، والإجراءات التقنيّة التي أدخلت على الرواية الجديدة لم تُكلّل بالظفر التّامّ في كلّ الأطوار، إلاّ أنها استطاعت أن تهزّ مقوّمات الرواية التقليديّة التي كان قُصاراها تمجيد الشخصيّة بعَدّها شخصاً كأنّه مسجّل في الحالة المدنيّة يحيا ويموت... فجاءت الرواية

الجديدة فعدّت الشخصيّة فيها مجرّدَ كائن من ورق، وإذن، فهي ليست إلاّ مكوّناً من المكوّنات السرديّة الأخرى في العمل الروائيّ...

غير أنّنا لا نتحمّس لكتابة الرواية الجديدة، باللغة العربيّة، على أساس المحاكاة العمياء للنموذج الروائيّ الفرنسي (آلان روب غرييي- ناتالي صاروت- ميشيل بيطور...)؛ ولكنّنا نحبّذ استلهام هذه الرواية بالعمل باللّغة واللّعب بها، وتغيير النظرة التي كانت سائدة عن الشخصيّة، وتدمير التّسلسل الزمنيّ بتفتيته عبر تقطيعات يكوّنها منه القارئ آخرَ الأمر... بالإضافة إلى العناية القصوى بالحيّز الذي سبق بعض الحديث عنه.

إنّ الغربيّين أخذوا عنّا في تأسيس سرديّاتهم، في الغالب، كما سبقت الإيماءة إلى ذلك في بعض هذا الحديث؛ فلا يُعقل أن نظلّ نحن عُمياناً عمّا يجري حَوَالَنا من تطوّر فلا نتأثّر به... لكنّ الذي نطالب به أن يظلّ العمل الأدبيّ أصيلاً في نظرته، عربيّاً في لغته، هادفاً في غايته...

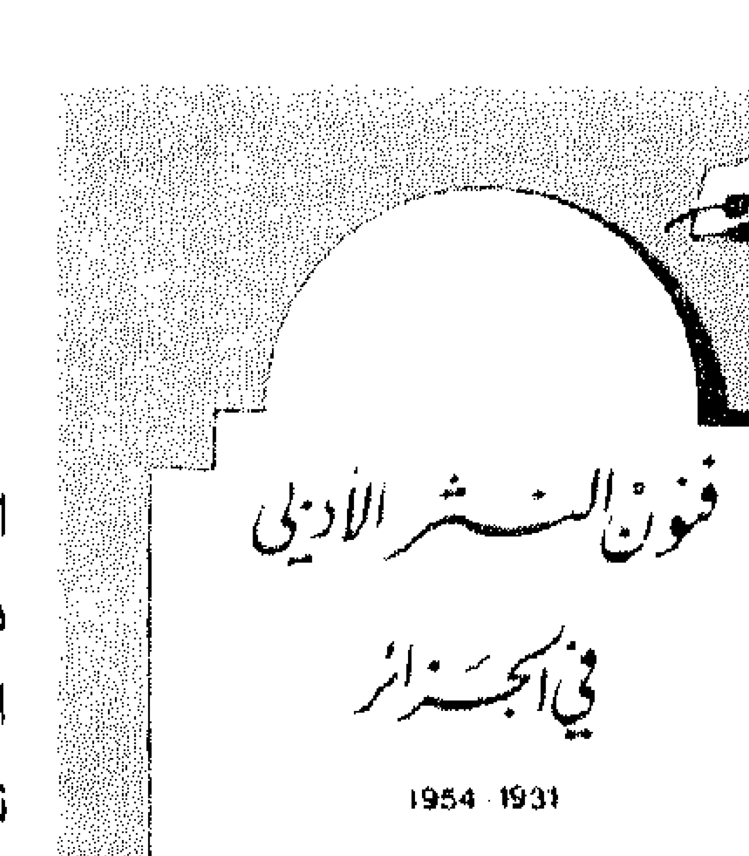
■ **تفتتح كتابك "في نظريّة الرواية" بقولك: "الرواية، هذه العجائبيّة!" وهكذا تعطي تعريفاً يمكن أن يحتويَ كلّ تلك التّعريفات التي بقِيتْ خارجها ولم تستوفِ مفهومها الحقيقيّ. ليس المفهوم غايتها، إنّما العجائبيّ. فبعض الروايات العربيّة اتجهت إلى "الفانطاستيكي"، كيف تقرأ هذه الأعمال؟**

هل خانت الرواية الشارع والموقف وتحوّلتْ ألعاباً ووهماً؟

– يعدّ مصطلح "العجائبيّة"، في الحقيقة، من اللّغة الجديدة. والعجائبيّ هو غيرُ العجيب. وكأنّ معنى "العجيب" لا يفي بالحاجة فجيء به جمْعاً، وهو يمكن أن يكون ترجمة لمصطلح "Merveil-leux" الفرنسيّ. وذلك ما صرفَنا الوهم إليه حين اصطنعنا هذا الحرف الجديد من اللّغة.

غير أنّ شخصاً من المغرب كتب عن كتابنا هذا فاعترض على ما جاء فيه جملة وتفصيلاً، فرمانا في مقالة نشرها بإحدى الجرائد اليوميّة الصادرة بلندن، بالجهل، وبالأمّيّة؛ كما وصف لغتنا بالركاكة. ونحن مع اقتناعنا بأنّ أعمال البشر ناقصة، وأنّها لا تكتمل ولو تعلّق صاحبها بأسباب السماء، إلاّ أنّ شخصاً ليس له اسم في السوّق الأدبيّة، ولا اسمُه الكريم من الأسماء التي علّمها اللّه آدم، أن يبلغ به الأمر إلى رمْي كاتب مهما يكن قدرُه حقيراً مثل قدري: بالأمّيّة والجهل على أعمدة صحيفة عموميّة... فإنّ ذلك يحمل على الاعتقاد بأنّنا مفتقرون إلى مبادئ تؤسّس لأخلاقيات العلاقة الثقافيّة بين الكتّاب والمفكّرين... فليست الكتابة شتماً مقذعاً، ولكنّها نور مبثوث... وأنا أعلم، بعدُ، خلفيّات هذا الشتم الذي أقابله بالمحبّة والتّسامح...

وقد زعم ذلك الفاضل أنّني لم أستطع تعريف الرواية، وهو يعلم أنّ النّاس جميعاً يعرفون أنّ للرّواية تعريفات مدرسيّة كثيرة ولكنّها لا تُسمن ولا تُغني، فتتلاشى التعريفات، وتبقى الرواية



للرواية تعريفات مدرسية كثيرة ولكنها لا تسمن ولا تغني فتتلاشى التعريفات وتبقى الرواية التي هي في تطور مستمر

التي هي في تطوّر مستمرّ. فأيُّ تعريف يُرادُ؟ فأنواع جنس الرواية كثيرٌ، ومن المجازفة العلميّة الوقوع في تساهلات لا تقدّم لنظريّة الرّواية ولا تؤخّر... فالرواية، فعلاً وحقّاً ويقيناً، أدب عجائبيّ، لا مجرّد أدب عجيب... لأنّها هي التي لم تبرح تأتي بالعجائب، وهي الوحيدة القادرة في الذهاب في وصف هذا العجائبيّ كلّ مذهب... فليس التعريف هو المهمّ، ولكن المهمّ هو بلْوَرَة [illegible] لا يعرَّف... فلو قدّم لنا منظّر، مثلاً، من المنظّرين تعريفاً للفلسفة يتكوّن من جملتين أو ثلاث لكان ربّما تعريفُه مضحكاً!... فعهدنا بالتعريف يكون للمبتدئين في المدارس، لا لكبار المثقفين والمنظّرين في الجامعات... وإن كان هذا الفاضل يبحث عمّا نقدّمه تعريفاً للرواية فهو الذي قلنا!...

وأمّا "الفانطاستيكيّ" في الكتابات الروائيّة العربيّة فنحسب أنّ الروائيّين الجدد في المغرب والمشرق لا يَنُونَ يُعْنِتون أنفسهم في التعامل مع هذا العجائبيّ إلى درجة أنّ الحيز لا يغتدي حيزاً جغرافيّاً ولكنّه حيز كأنّه مسحور، وأنّ الزمن يحاول أن يخرج من جلد نفسه، والشخصيّة ليست إلاّ كائناً ورَقيّاً ينهض بسلوك عجائبيّ أحياناً ("الجنازة"، لأحمد المديني، "مرايا متشظية"، لعبد الملك مرتاض...)...

وإذن، فإنّ كلّ ذلك كلّه لا يحول، في منظورنا، بين الروائيّ والتعبير عن مواقف، وفلسفات، وقيم، ولكن بطرائق جديدة لا تحدَّد في نسْج الكتابة السرديّة سلفاً...

■ **اعتبرتَ فنّ المقامة هو الجنس الأدبيّ الوحيد الذي يمثّل وجه الإبداع الراقي في العربيّة إلى جانب الشعر، لماذا، حسب رأيك، أفل هذا الجنس الأدبيّ وبقي الشعر رغم أنّ المقامة جنس كتابيّ يمكن أن يستمرّ في عصر الكتابة، بينما الشعر وهو الجنس الشفويّ تأقلم مع عصر الكتابة وجدّد خلاياه، هل للرواية يد في اندحار المقامة؟**

– ليست الروايةُ وحدَها هي علّةَ اختفاء جنس المقامة من وجهة، كما أن ليس فنّ المقامة هو وحده الذي أفَلَ نجمُه، وتهاوت مكانته الأدبيّة، من وجهة أخرى؛ فقد أفَلَت الملحمة، وقد أفل المسرح أفولاً إلاّ يكنْ نهائيّاً فهو يشبه الاندحار أمام الصورة الضّوئيّة الحيّة؛ فلم يعُد المسرح إلاّ مظهراً ثقافيّاً تراثيّاً عتيقاً يُقبل عليه مَن كان له ذوق في ذلك خاصّ...

إنّ المقامة أصيبت بإصابات قاتلة فتلاشتْ إلى الأبد، وكان ذلك لعلل لعلّ من أهمّها، في رأينا:

١. قلّة الكتّاب الفحول الذين يمتلكون ناصية العربيّة الصافية، واللّغة العالية، فيستطيعون الكتابة المسجوعة بها مع القدرة، في الوقت ذاته، على التعبير عن الأفكار المطروحة تعبيراً جميلاً دون الوقوع في الإسفاف الذي تُفضي إليه الكتابة المسجوعة

الضعيفة، في مألوف العادة، لدى الذين يَنحتون العربيّة من صخر، ويَمْتَحُونَها من سُؤر.

٢. إنّ العصر، في الحقيقة، لم يعد عصرَ تقعُّر لغويّ، فالنّاس يعزفون عن تعْنِيَة أنفسهم بالحفظ الكثير من مخزون اللّغة كما كان الأجداد لا يَنُونَ يفعلون، ولذلك تراهم يجنحون لبساطة اللّغة غالباً، والاجتزاء منها بأقلّ المخزون. والذي مكّن لهم من ذلك أنّ الكتّاب أنفسَهم يكتبون لهم بلغة إعلاميّة مبسّطة كثيراً ما تبتعد عن المستوى الأدبيّ فتجنح إلى المستوى الإعلاميّ الذي قد لا يجاوز معجمه اللّغويّ بضعة آلاف كلمة. ومثل هذا الواقع اللغويّ المحزن جعل القرّاء البسطاءَ الثقافة يزداد إقبالهم على مثل هذه الكتابات البسيطة التي التجويدُ اللغويّ فيها هو آخرُ الاهتمام... فبساطة اللّغة القصصيّة أغرت كثيراً من النّاس بأن يكتبوا، فهم لا يزالون يكتبون؛ كما أغرت كثيراً من القرّاء بأن يقرأوا، فهم لم يبرحوا يقرأون.

٣. إنّ عامّة المقامات ظلّت تُعْنَى بالموضوعات الأدبيّة المتخصّصة، والتباري في القدرة العالية على المعرفة المتبحّرة في غريب اللّغة وحُوشيّها، ولم تُعْنَ بالقضايا الاجتماعيّة اليوميّة للناس إلاّ في بعض مقامات الهمذاني وآخرين، وهم قليلٌ. وما يفعل الناس بأدب لا يتناول إلاّ قضاياهم الاجتماعيّة وما فيه يجدون أنفسَهم؟...

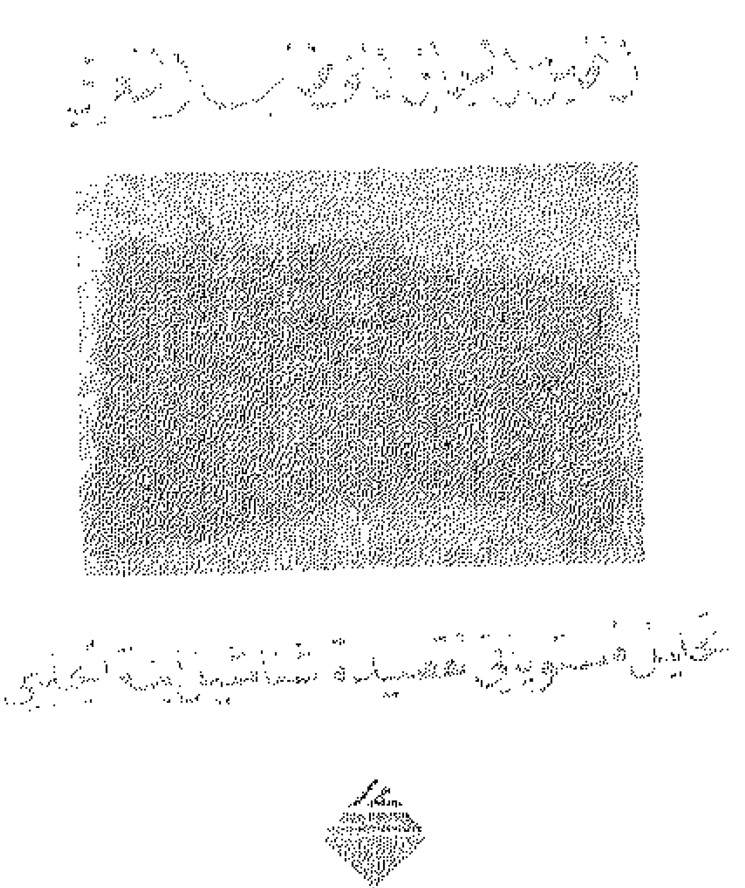
٤. إذا كانت المقامة هي أدبَ "الصفوة الصافية"، على حدّ تعبير الحريري نفسه في إحدى المقامات، فإنّ الحكاية هي أدب عامّة النّاس. وربما تكون الحكاية، قبل ازدهار جنس القصّة، معادلاً أدبيّاً شعبيّاً لفنّ المقامة. لقد كانت المقامة تُلقَى سرداً في مجلس واحد، وكانت الحكاية تُحكى في موقف واحد أيضاً. ثمّ جاءت المصوَّراتُ المعروضة بالضوء فسحرت الأبصار بمَشاهدها الفائقة الحُسْن فكادت تقضي على كلّ الأجناس الأدبيّة، وزحزحت مكانة الكتاب نفسه إلى مُتَبَوَّأٍ سحيق. وما بقي من هذه الأجناس اليوم فهو يقاوم إلى حين...

لقد أصبح الناس على عهدنا هذا أميلَ إلى إمتاع البصر بالمشاهَدة، لا إلى إعنات العين بالقراءة!... وهذه قضيّة أخرى...

■ **ذهبتَ في أطروحتك "فنّ المقامة" إلى أنّ المقامة في الأدب العربي هي قصة مبكرة لم يعرفها الغرب إلاّ بعد قرون ولكنك في حوار أجرته معك إحدى المجلات العربية سنة ١٩٨٦ (العربي) تقول: إنّك عزفت عن هذا الموقف الذي استوحيته من مقرّرات مارون عبود، واعتبرت أنها جنس أدبيّ مستقل. هل يمكن أن توضح لنا هذا الرأي؟ وهل يمكن الحديث عن صفاء جنس أدبيّ؟**

– كان الأستاذ مارون عبود يزعم أنّ المقامة قصّة، والإطلاق لا يغيّر من الأمر شيئاً. وقد تبنّينا، في بداية حياتنا العلمية (كان ذلك ١٩٦٨) رأيه فقرّرناه محيلين عليه. غير أنه تبيّن لنا من بعد أنّ المقامة لو كانت قصّة لكانت اتّخذتْ لها مقوّماتها الفنّيّة والتّقنيّة معاً. وإذن، فالمقامة جنس أدبيّ عربيّ ذو خصائص فنّيّة لا توجَد إلاّ فيه. وقلّ أن توجَد في الجنس القصصي. أرأيت أنّ المقامة من حيث لغتها تعوّل على اللّغة العالية - التي تسمّى عند من لا يعرفون العربيّة "الغريب" -، ومن حيث نسجها تتخذ لها السجع نظاماً فنّيّاً تعتمده. في حين أنّها، في مضمونها العامّ، لا تكاد تطرق إلاّ موضوع الكدية والتّباري في معرفة العربيّة... أمّا شخصيّاتها فقلّ أن تتنوّع وتتغيّر، فأبو الفتح الإسكندري وعيسى بن هشام يوجَدان في جميع مقامات بديع الزمان الهمذانيّ. أما الحريريّ فقد اختار الحارث بن همام راوية، وأبا زيد السروجيّ شخصيّة تنهض بفعل الحدث، وهلمّ جرّاً...

وليس معنى كلّ هذا أنّ هذا الشكل من الكتابة لا ينتمي إلى السرد، فهو شكل سرديّ جميل؛ ولكنّه ليس قصّة لأنّه يختلف عنها في لغتها وبنائها وشخصياتها، ويتفق معها في استعمال السرد، وتوظيف المكان والزمان...



■ **تحدثت يوماً عن تشريح النّصّ، ربما تأثراً بأطروحات فراي، غير أن واحداً من النقاد يقف منك موقفاً معارضاً إذ يرى في التشريح عملية تهتم بالجثث، بينما النص الأدبي كائن حيّ ولا بدّ أن يُتعامَل معه بآليات أخرى، كيف تردّ على هذا الموقف؟!**

– توجد مستويات للقراءة وتختلف درجاتها تعالياً وتدنّياً؛ فهناك الشرح الذي ابتدأ به شُرّاح النّصوص الشعريّة والنثريّة القديمة (كالزوزني والخطيب التبريزي في شرح المعلّقات، وكالمرزوقي والتبريزيّ والصولي وابن جنّي والعسكريّ والعكبريّ وسَوائهم لحماسة أبي تمام، وكالشريشي لمقامات الحريري، وهلمّ جَرّاً...). وكان أولئك الفضلاء قصاراهم شرح الألفاظ التي كانوا يتوخّون غرابتها على القارئ، وتخريج بعض القضايا النحويّة، ونثر البيت الشعريّ تيسيراً لفهم مضمونه؛ فكانوا يتّخذون، في الغالب، هذه المستوياتِ الثلاثة في قراءة النصوص الأدبيّة...

ثمّ خلَف من بعدهم خَلْفٌ تأثّر بما يدور في النوادي الأدبيّة الغربيّة المتطوّرة (خصوصاً الأدبين الفرنسيّ والإنجليزي)، فعدلوا عن الشرح إلى التحليل. غير أنّ هذا التحليل كثيراً ما لا يتوغّل في أعماق النّصّ فيظلّ غير بعيد من الشرح، بحيث تستغرق قراءة القصيدة الواحدة الطويلة بِضعَ صفحات من الكتابة... فاستحدثنا نحن الإجراء التشريحيّ الذي يتوغّلُ في أعماق النّصّ المطروح للقراءة المتقصّية من عدّة مستويات قد تبلغ سبعةً أو ثمانيةً، بحيث نسلّط الضياء على النّصّ من زوايا مختلفة حتّى نعتقد أنّنا أضأناه، وبلغنا فيه المبلغ الذي نريد؛ وذلك باستخراج ما فيه من قيم جماليّة ودلاليّة وفنّيّة وحيزيّة

وزمانيّة، ولغويّة أيضاً... فلا يبقى فيه مستوىً إلاّ ويأخذ نصيبه من العناية والاهتمام...

ومثل هذا العمل لا يؤدّيه الشرح ولا التحليل...

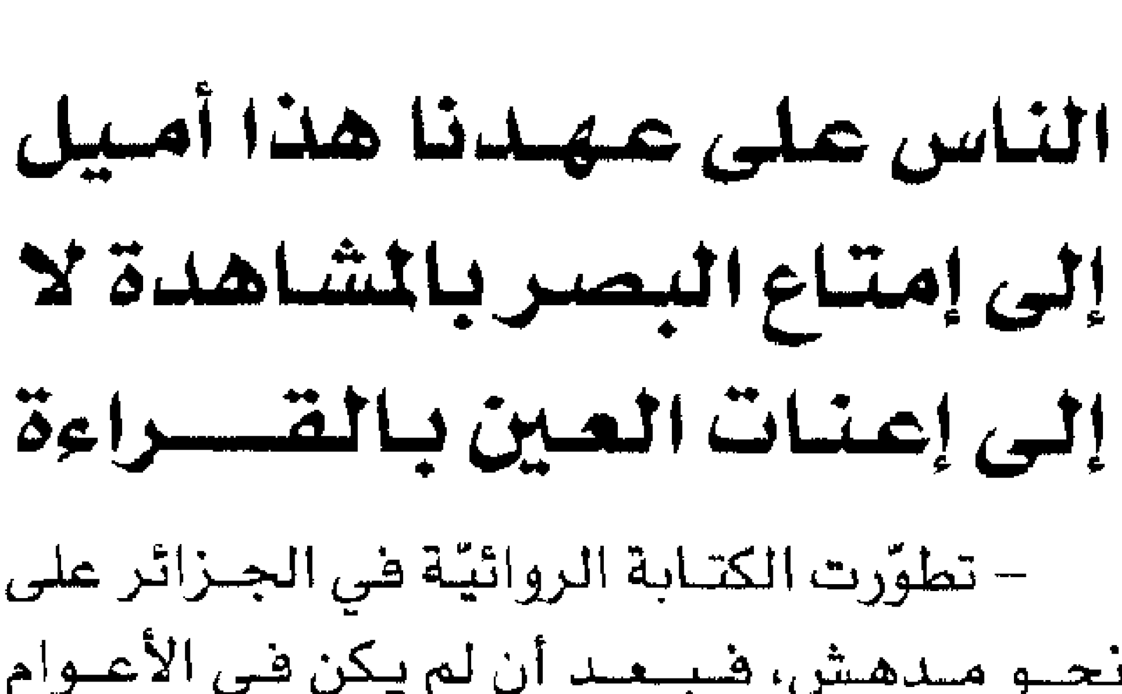
وأما الاعتراض على استعمال المصطلح فهو مجرّد اعتراض لا يسمن ولا يُغني، ولا يقدّم ولا يؤخّر... لأنّ العرب كثيراً ما تطلق على المعاني أضدادها، كإطلاقهم السليم على الملسوع مثلاً... وإذا كان التشريح في الطّب يسعى إلى استخراج الحقيقة ومعرفة العلل التي أفضت إلى هلاك صاحب الجثّة، فإنّ التشريح في التحليل الأدبي يعني السعي إلى بلوغ معرفة كلّ ما ينبغي معرفته عن النصّ. وأمّا كونُ النّصّ كائناً حيّاً، فهو قد يكون كذلك، ولكنّ حياته لا تكون، في الحقيقة، إلاّ بهذا التشريح؛ ذلك بأنّ كثيراً من النّصوص الأدبيّة يوجَدُ لَقىً في كتاب لا يحيا فيه ولا يموت، ولا ينضر وجهه إلاّ بفضل نفض الغبار عنه، وبعْث الحياة فيه من جديد؛ فالتحليل مكمّل للنّصّ، وممدّ في حياته... مثله مثل الألفاظ المعجميّة المطروحة في "القواميس" فهي ميتة فيها، والأديب هو الذي يبعث فيها الحياة بتحميلها معانيَ جديدة غالباً، فتحيا بعد موات، وتنضر بعد ذبول...

وعلى أنّ من المعروف الذي لا يُنكَر أنّ عدداً كبيراً من المصطلحات والألفاظ تتنازعه علوم مختلفة، ومعان متباينة، فيدلّ معنى المصطلح في هذا العلم على غير ما يدلّ عليه في العلم الآخر؛ فالفقه عند اللغويّين هو معرفة اللّغة معرفة متبحّرة، والفقه عند الفقهاء هو معرفة أسس الشريعة الإسلاميّة وحلالها وحرامها؛ والجمع عند الرياضياتيّين هو ضمّ عدد إلى عدد آخر، والجمع عند الفقهاء هو الجمع بين وقتين من الصلاة في السفر؛ والكافر في اللّغة هو النهر العظيم، والسحاب المظلم، والمطر، وهي معان في بعضها جميلة، في حين أنّ معناه على أسوأ ما يكون عند علماء الدّين حيث ينتقل المعنى إلى كلّ من أنكر فرْضيّة أركان الإسلام بعضها أو كلّها؛ والتّقصير يدلّ في الاستعمال العامّ، وفي اللّغة الأخلاقيّة والتربويّة على الإخلال بالواجب، وعلى كلّ سلوك يتمّ دون ما ينبغي أن يكون عليه، وهو عند الفقهاء تقصير الصلاة في سفر، وهو أنبل ما يكون معنىً...

وعلى أنّنا قد نصطنع مصطلح "التحليل المجهري" وقد أخذناه من لغة الإحيائيّين؛ وذلك على أساس أننا نجتهد في الذهاب بالنّصّ إلى أدقّ التفاصيل في قراءته وتحليله. وأصل المعنى الأوّل هو استكشاف شأن أحياء في غاية الصغر والدّقّة للإفادة من هذه المعرفة في استنتاج النتائج الطّبيّة وغيرها، والمعنى المنقول يتمحّض للتّفاصيل والجزئيّات الكامنة في نسج النّصّ الأدبيّ...

■ كيف تقرأ واقع الرواية الجزائريّة ومستقبلها؟ هل ما زال جيل السبعينيات مسيطراً على المشهد الروائيّ؟

الناس على عهدنا هذا أميل إلى إمتاع البصر بالمشاهدة لا إلى إعنات العين بالقراءة



– تطوّرت الكتابة الروائيّة في الجزائر على نحو مدهش، فبعد أن لم يكن في الأعوام السبعين من القرن الماضي إلاّ روائيان أو ثلاثة منهم وطار وابن هدوقة، نشأ خلْف من الكتّاب منذ مطلع الأعوام الثمانين فملأ الساحة كتابة روائيّة، كثير منها في غاية الجودة. ومن هؤلاء الروائيّين محمد ساري، وخلاص الجيلالي، والأعرج الواسيني، والأمين الزاوي، ومحمد مفلاح، وعبد الملك مرتاض... بالإضافة إلى عدد كبير من شباب الكتّاب ظهر في نهاية القرن الماضي، ونعتقد أنّ عدد الكتّاب الروائيّين في الجزائر يزيد عددهم على الثلاثين، في حين أنّ عددهم في الأعوام السبعين لم يزد على بضعة روائيّين. وكثير من الكتابات الروائيّة لدى كتّاب الثمانين والتسعين هي مما ينتمي إلى موجة الرواية الجديدة... في حين أنّ كتّاب الأعوام السبعين، ممّن لا يزالون أحياءً، ظلّت كتاباتهم تقليديّة في بناء الرواية...

■ أنت من النقاد القلائل الذين اخترقوا الحدود الجغرافيّة الضيقة (الجزائر) لتصل مؤلفاته إلى العالم العربيّ، ما سرّ هذا الانتشار؟ وهل يعني في وجه من وجوهه أنّ الجزائر كفّتْ عن إنجاب النقّاد، لتنجب الروائيّين؟

– بتوجيه من أحد أساتذتي في جامعة محمد الخامس بالرباط، وهو المرحوم إبراهيم الكتّاني الذي كان كثير الإعجاب بجمعيّة العلماء، اقتصرتْ معظم أعمالي الأولى على البحث في الأدب الجزائري (باستثناء "القصة في الأدب العربيّ القديم"، و"فنّ المقامة في الأدب العربيّ"). وظهرت كتبي الأولى كلّها في الجزائر التي لم يكن فيها نظام للتوزيع الخارجيّ، فكانت كلّ كتبي الأولى كأنّها مخطوطة! ولذلك ظلّتْ مجهولاً لدى القارئ العربيّ، إلاّ من خلال بعض المقالات التي كنت أنشرها في المجلات العربيّة... وأوّل كتاب ظهر لي خارج الجزائر كان رواية "نار ونور" بالقاهرة سنة ١٩٧٥، ثمّ ثاني كتاب هو "بنية الخطاب الشعريّ" الذي ظهر ببيروت سنة ١٩٨٦. ثمّ توالى نشْرُ كتبي بتونس (الطبعة الثانية من "فن المقامة"، و"الميثولوجيا عند العرب" هما نشر مشترك بين الجزائر وتونس)، وصنعاء (كتاب واحد يضاف إليه كتاب آخر بالاشتراك مع كتّاب آخرين)، ودمشق (ثلاثة كتب)، وبيروت (ثلاثة كتب، وكتابان آخران بالاشتراك)، وبغداد (كتاب واحد ١٩٨٩)، والرياض (كتابان اثنان، يضاف إليهما ثلاثة كتب بالاشتراك)، والكويت (كتابان اثنان، يضاف إليهما كتاب واحد بالاشتراك مع كتّاب عرب)... ويدلّ بعض هذا على أنّ أكثر من ثلث كتبي منشور خارج الجزائر، وثلثين اثنين فيها. وبفضل ثقة دُور النشر العربيّة في شخصي - وأقدم لها من خلال هذا المنبر وبهذه المناسبة أحرّ شكري وأسمى تقديري- انتشرت أفكاري، وأصبحتُ كاتباً عربيّ الصّيت أحاول إثراء الساحة الثقافية العربيّة مع زملائي الكتّاب

العرب الذين هم في كثير منهم أصدقائي من المغرب الأقصى إلى البحرين... كما ظهر لي بالاشتراك مع كتاب آخرين في الولايات المتحدة الأمريكيّة (١٩٩٠)، وكتاب آخر بالاشتراك أيضاً في فرنسا...

ذلك، ولم تعقم الجزائر عن إنجاب النقّاد حيث إنّ أسماءً من شباب النقّاد أتصوّر أنهم سيكون لهم شأنٌ كبير في الكتابات النقديّة الجديدة إن هم مضَوْا على ما هم عليه من الجدّ والإصرار لعلّ منهم أحمد يوسف، وحسين خمري، ويوسف وغليسي، وناصر اسطنبول، ورشيد ابن مالك، ورابح بوحوش... وما كان ذِكْرُ هذه الأسماء، هنا، إلاّ مَثَلاً...

■ اهتممت في أحَد مؤلّفاتك بـ"الأدب الجزائريّ القديم"، ما رأيك لو قرينا بعض ملامح هذا الأدب من القارئ العربيّ؟ كيف وجدته؟ وهل هو كتاب في تاريخ الأدب، أم هو كتاب نقديّ؟ شخصيا وجدت فيه الغرضين إذ كنت مؤرخا ساعة ومحللاً ومدققا ومفصلاً ساعات؟

– هو أوّل كتاب يؤرّخ لأوّليات الأدب الجزائريّ حيث نشأ في القرن الثالث للهجرة في مدينة تاهرت التي ذكرها الجاحظ في "رسالة الأوطان". وقد وقع التركيز على شخصية بكر بن حمّاد الذي يعدّ أوّل شاعر كبير في تاريخ الأدب العربيّ ببلاد المغرب، لا الأندلس طبعاً. فقد سافر إلى بغداد من تاهرت عن طريق القيروان وعمره سبعة عشر عاماً حيث مكث زمنا طويلاً لم يحدّد أيّ مؤرخ مداه بعدد السنوات... وقد التقى في بغداد دعبل الخزاعي، وصار صديقاً حميماً لأبي تمام، وأبي نواس، والتقى بالجاحظ غالباً، وتزوج بامرأة عراقية وتركها وهو في ريعان الشباب، حيث يقول في ذلك:

ومؤنسةٍ لي بالعراق تركتها وغصنُ شبابي في الغصون نضيرُ

فقالت كما قال النؤاسيّ قبلها:

"عزيز علينا أن نراك تسير"

وقد أعيد طبع هذا الكتاب بعد، وطلبت هيئة منه أربعمائة نسخة ضربةً واحدةً. وقد أدهشني المستوى الأدبيّ الرّفيع لبعض الأبيات تصف ذكريات قضّاها شاعرٌ في مدينة تاهرت... غير أنّ أشعاراً أخرى هي متوسّطة المستوى، وربما ضعيفته...

وعُمِّر بكر بن حماد ستّاً وتسعين سنة، وهو أوّل شاعر جزائريّ يموت شهيداً حيث اعتدى عليه اللّصوص في ظاهر تاهرت وهو عائدٌ وابنه من مدينة القيروان... وإذن، فقد أسمع هذا الشاعر الجزائريّ الأول، في زمن مبكّر، صوت الشعر الجزائريّ في أعظم مركز ثقافيّ في العالم يومئذ وهو مدينة بغداد في النّصف الأوّل من القرن الثالث للهجرة. وتعرّفَ أكبرَ شعراء العربيّة يومئذ تعرّفاً شخصيّاً، بل شاغب على دعبل الخزاعيّ الذي كان يتجرّأ على هجو الخلفاء العبّاسيّين فدسّ له بيتين من الشعر، ذكرهما ابن رشيق في العمدة، كانا سبب فراره بنفسه من بغداد وموته في ظروف غامضة...

الدكتور: عبد الملك مرتاض

ألف ليلة وليلة

(تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد)

ديوان المطبوعات الجامعية

كما عرض الكتاب لشعراء وكتّاب آخرين خلال القرن الثالث للهجرة، وتمّ تذييله بملحق لنصوص أدبيّة جزائريّة - نثرية وشعريّة- نادرة...

■ كيف ترى واقع النقد العربيّ اليوم؟ هل أصبح حبيس الحلقات الجامعيّة، وكيف تصف تلك البحوث التي عادة ما تكون وصفيّة تحليليّة، أكاد أقول عنها أعمالاً مهادنة لا تقيم ولا تعطي القول الفصل في العمل الإبداعيّ المدروس؟

– عَيبُ النقد التقليديّ أنّه يُنحي باللوائم على الناقد ويعرض لشخصه بالانتقاد، وربما التجريح، أكثر مما يعرض لكتابته بالتحليل.

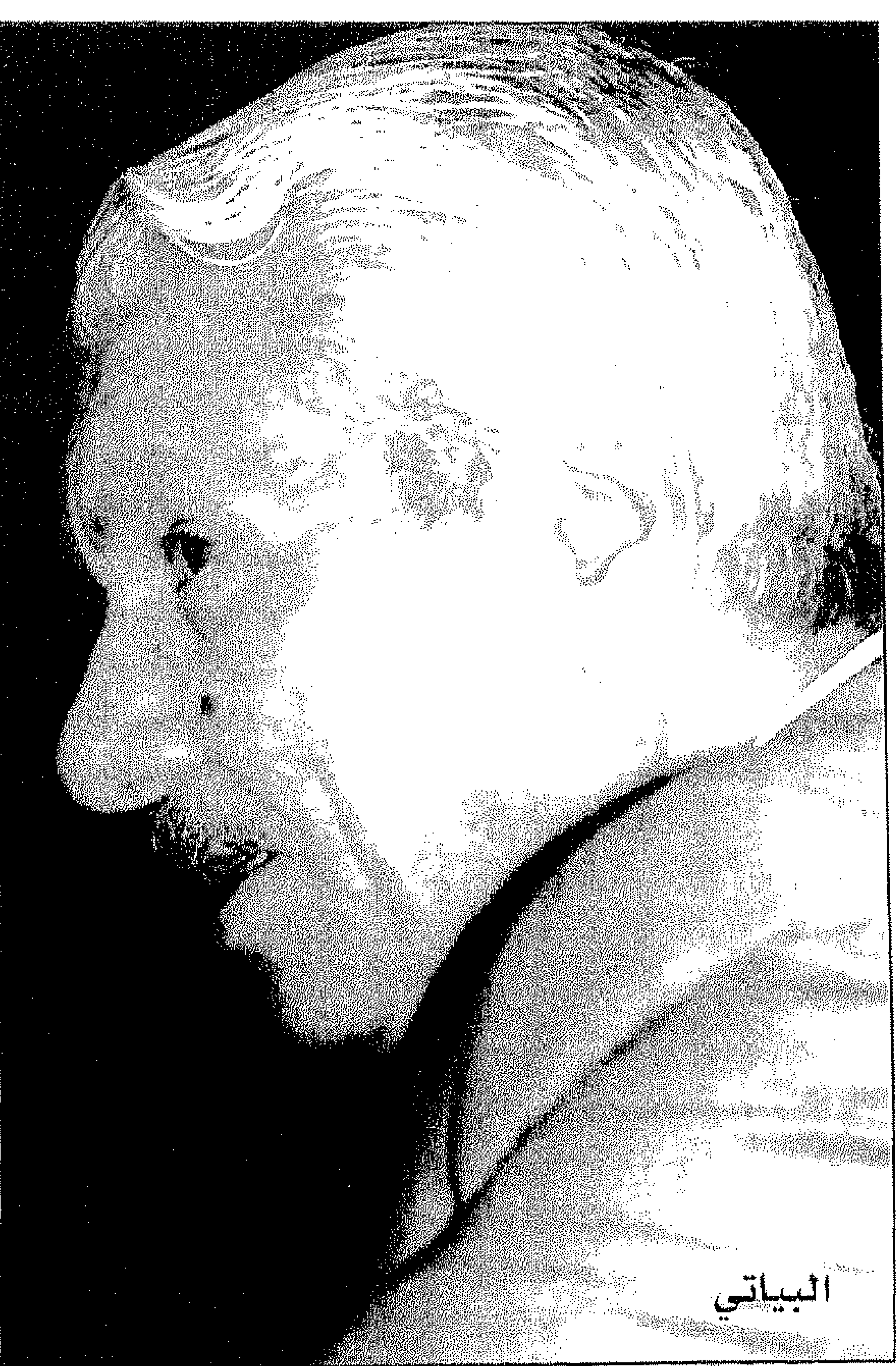
فلما جاء النقد الجديد حاول أن ينقذ الأديب من مخالب الناقد، فعكس الأمر فاغتدى لا يُعنَى فتيلاً بالأديب، بمقدار ما يُعنَى بنصّه بعيداً عنه (بحجّة عدم انتماء النّصّ إلى مؤلفه فيما يزعم فوكو، وبارط، وتودوروف وغيرهم من الحداثيّين الفرنسيّين في بعض كتاباتهم العابثة!...). وقد نشأ عن هذا الوضع الجديد أنّ النقد بمفهومه المعرفيّ منذ أن أنشأه الإغريق زهاء القرن الخامس قبل الميلاد: أي على أنّه "فنّ الحكم"، أو على أنّه. كما هو معروف ذلك في أوّليات النقد العربي- تمييز الكلام الجيد من الكلام الرديء (انطلاقاً من مصطلح الصيارفة في نقد العملة لتمييز ما هو مزيّف منها وما هو صحيح، وهنا أعود إلى الاعتراض على مصطلحنا "تشريح النّص"، فمصطلح "النقد" كان في أصله مصطلحاً دائراً في سوق الأموال والأعمال، قبل أن يأخذه العلماء عن الأميين ويصطنعوه في مفهوم جماليّ في غاية الرقّة واللّطف والصرامة أيضاً...). لم يعد أحدٌ من النقّاد المعاصرين يتحدّث عن الجودة والرداءة في العمل الأدبيّ، على أساس أنّه يُفضي إلى إصدار حكم قيمة. وإصدار حكم للنّصّ، أو عليه لم يعد من وظيفة النقد الجديد الذي يقرأ النّصّ ويحلّله بعيداً عن صاحبه، ولا يُصدر أثناء ذلك أيّ حكم، بل يجتزئ بالوصف دون الانزلاق إلى أكثر من ذلك... وببعض هذا المفهوم للنقد الجديد فإنّ الكتّاب والشعراء هم جميعاً، ضمناً، سَوَاسيَةٌ كأسنان المشط! ووداعاً لتصنيفات ابن سلاّم في طبقاته، ووضْعه الشعراء مجموعات، مجموعات؛ بحسب مستوى الأدبيّة التي توجد في نصوص كلّ منهم... اليوم، لا! كلّ الكتّاب هم على شاكلة واحدة. ولا فضل لأحد منهم على آخر إلاّ بلا شيء!

إنّنا ننادي بإحياء مفهوم "الشيخيّة" في تقاليدنا النقديّة الراهنة، بحيث إنّ ذلك قد يُفضي إلى تخوّف المبدعين من نشْر أيّ كلام قبل أن يستيقنوا من جماله وجودته، ولكن على أنّ يصبح شيوخ النقاد مُصْلِتين سيوفهم على رقاب المبدعين، بحقّ وباطل، فينقلب القصد، إلى الضدّ... والمدار في كلّ ذلك على شيء من الوسَطيّة، فلا الكتّابُ ينبغي لهم أن يقعوا في الغرور فينشروا أيّ شيء بين القرّاء، قبل مراجعته وتهذيبه وتجويده؛ ولا النقّاد ينبغي لهم أن يصطنعوا سلطتهم النقديّة ليغلقوا الطّريق أمام المبدعين، فيضيع على النّاس أدب كثير!...

التناص التاريخي في شعر البياتي

أحـمـد طعمـة حلبي - سـوريا

ليس من الجديد القول: إن الشعر العربي المعاصر، قد لجأ إلى التاريخ الإنساني، على وجه العموم، وإلى التاريخ العربي الإسلامي، على وجه الخصوص. فقد وجد الشعراء المعاصرون في التاريخ القديم متنفساً، يلجؤون إليه كلما ألّمت بهم، وبأمتهم الخطوب والأهوال، راغبين من خلال استحضاره في إشعال روح العزيمة والقوة، في الشعب العربي، وفي بعث الماضي العربي المشرق، من خلال استعراض انتصاراته الرائعة، وشخصياته العظيمة، التي كان لها أثر واضح في إنشاء صرح الحضارة العربية الإسلامية. كما كان اللجوء إلى التاريخ هرباً من الواقع المتخلف والمتردي، للعرب في العصر الحديث.



البياتي

ويشكّل التاريخ بالنسبة للبياتي مصدراً مهماً، من مصادر تجربته الشعرية، فقد أحبه البياتي، وقرأه بنهم (١)، لكنّ قراءته له لم تكن قراءة متعة وتسلية، هدفها التعرف إلى أخبار القرون الغابرة فحسب، ولم يكن هدف البياتي، من اتخاذ التاريخ مصدراً لتجربته الشعرية، مجرد سرد لأحداث تاريخية مضت وانقضت، كما هي الحال لدى بعض الشعراء، بل كان هدفه الأول والأخير محاورة تلك الأحداث والشخصيات التاريخية، وإقامة اللحمة بين تلك الأحداث أو الشخصيات من جهة، وتجربته الشعرية، وموقفه الشعوري من جهة ثانية.

وكان التاريخ بالنسبة للبياتي الشعلة التي تحرق هذا الواقع وتطهّره: "كنا بحاجة إلى شعلة تلتهب لتحرق هذا الواقع وتطهره، ولكنني لم أكن قد تبينت بعد كيف تلتهب هذه الشعلة، ولا صورة المستقبل بعدها، لذلك كنتُ ألجأ محموماً، ملتهب الحواس إلى كتب التاريخ، ألتهمها لعلي أجد فيها مهرباً من الواقع المزري"(٢).

أ- التاريخ العربي الإسلامي:

كان للانكسارات التي حلّت بالأمة العربية، إبان حرب حزيران عام ١٩٦٧، أثر بالغ في نفس البياتي، دفعه إلى استحضار الصور المشابهة، لهذه الانكسارات من تاريخ العرب القديم، وكان في طليعتها مأساة الأندلس، وما تمثله في وجدان الأمة العربية من دلالات و رموز تتعلق بمصير العرب جميعاً، فالأندلس بالنسبة للعرب، رمز للوطن الضائع، ولعل العرب حالياً قد ربطوا بين محنة إخوتهم في الأندلس قديماً، وبين محنتهم الآن في فقدان فلسطين، ففي قصيدته (إلى سلفادور دالي) يتحدث البياتي عن سقوط الأندلس، وعن آخر ملوكها أبي عبد الله الصغير، الذي سلّم مفاتيح غرناطة للفرنجة، بعد استسلامه لهم: (٣)

في قصر الحمراء
يبحث عبد الله
عن سيف خبّأه بين دواوين الشعراء
يبكي حباً ضاع
ينتظر الشمس، لتشرق ثانية فوق الحمراء.

ويلحظ المتلقي أن الغاية من هذا التناص التاريخي، ليست تجسيد الماضي العربي فقط، بل تقديم حاضر العرب وماضيهم،بما فيهما من مآس ونكبات مستمرة حتى الآن. كما إن هذه القصيدة توقظ الوجدان على حضارة العرب في الأندلس، التي دامت ثمانية قرون، قبل أن تغرب شمسها.

وتستمر مأساة الأندلس في وجدان البياتي، وتأخذ عليه لبّه وعقله، إذ يشير في قصيدته (التروبادور) إلى مأساة الأندلسيين، الذين أجبروا على التنصر، بعد سقوط غرناطة، فعاشوا مع الفرنجة، واختلطت أنسابهم بهم، بحيث لم يعودوا يفرقون بين العربي منهم والإفرنجي: (٤)

تروبادور الأندلس الضائع
يبكون المادونا

قال الأول منهم:
أنت حفيد الدون كاميليو
أم أنت حفيد المنصور ؟
قال الثاني:
المادونا سألتني عنك
فقلت لها: إنك في العدوة
تنتظر الإبحار.

وواضح سيطرة جو الحزن والألم على البياتي، الذي يستعرض تلك المأساة، ويبرز الجانب السلبي من تاريخ العرب القديم - الذين فرّطوا في الحفاظ على الأندلس -مماثلاً بينه وبين ما يحصل للعرب الآن، لكنّ البياتي لا يلبث أن يعود إليه الأمل في الانبعاث من جديد، انبعاث العرب، وتوحدهم، واجتماع شملهم، حتى يستردوا أندلسهم الضائع، يقول: (٥)

قال الثالث:
هل سقطت غرناطة
أم مازالت تتلألأ كالنجمة ؟
فالمادونا تلد الآنَ
حفيداً آخر تحت قباب النور
وتحت نحيب النافورة في قصر الحمراءْ
سيعيد كتابة (لا غالب إلا الله)
في مدن أخرى
لم يضربها الزلزالْ
قال الرابع: نحن بذور النار
نبدع في المنفى
أندلساً
فلماذا ليل نهار
تبكي القيثارات ؟

وثمة نص آخر يستلهم فيه البياتي حدثاً تاريخياً مهماً، كان له أثرٌ بالغ، في تثبيت أركان العرب في الأندلس، وهو خطبة طارق بن زياد في جنوده، التي يحضّهم فيها على الجهاد في سبيل الله، وملاقاة الفرنجة، وذلك بعد أن أحرق السفن، التي أقلّتهم إلى بر الأندلس، يقول طارق: " أيها الناس، أين المفر؟ البحر من ورائكم، والعدو أمامكم، وليس لكم والله إلا الصدق والصبر"(٦).

والبياتي هنا يعيد صياغة هذا القول، بما يتناسب ورؤيته الخاصة، حيث يقول في قصيدته (طريدة): (٧)

مولايَ، قال النجم لي، وقال لي الرماد
إياك والفرار
أمامك البحر، ومن ورائك العدوُّ بالمرصاد
والموت في كل مكان ضرب الحصار
فلنشرب الليلة حتى يسقط الخمّار
في بركة النهار.

وواضح لجوء البياتي إلى بناء موقف مناقض لموقف طارق بن زياد، ولم يكن هذا اللجوء عبثاً، بل كان مقصوداً، أراد البياتي من خلاله تأكيد المفارقة، بين جنود طارق، الذين يستقبلون العدو بوجوههم، وبطل البياتي المعاصر في القصيدة الذي يمثل الشريحة الكبرى من العرب المعاصرين،و الذي يستدبر العدو، ويدير وجهه إلى البحر، إمعاناً في الهزيمة والفرار.

ويستحضر البياتي عن طريق الإشارة السريعة المركّزة المغولَ، وما أحدثوه من دمار وخراب، في كل الديار، التي كانوا يمرّون بها، مما أثّر تأثيراً مباشراً في إنهاء الخلافة العربية العباسية، وسيطرة الأعاجم والأتراك على مقاليد الحكم، في تلك الفترة، وبالتالي انحطاط العرب وتخلّفهم، منذ ذلك الحين وحتى الآن، رابطاً بينهم وبين الصهاينة، الذين أعملوا في العرب الفلسطينيين قتلاً وذبحاً، يقول البياتي في قصيدته (الجرادة الذهبية): (٨)

نجوتُ من مذابح المغول
سرتُ مع الأنهار، في القفار، والحقول
عبرتُ ألفَ سور
وجئتكم، يا إخوتي، بهذه الزهور.

تبدّت فاعلية التناص في المقطع السابق، من خلال المماثلة بين المغول/ رمز الوحشية والدمار والقتل والهمجية، والصهاينة رمز الوحشية والدمار والقتل والهمجية أيضاً. ولعل الزهور، التي يقدّمها البياتي لإخوته / الفلسطينيين، توحي بعشبة جلجامش، التي أراد جلجامش إحضارها لصديقه أنكيدو، حتى يحقق له الخلود، وكأن البياتي أراد أن يقدّم لإخوته أزهار الأمل، والتفاؤل بالنصر، والحياة السعيدة.

ويصل الاستدعاء التاريخي إلى قمته، في قصيدة (الجرادة الذهبية)، حيث تتجلى من خلال فاعلية التناص عظمة صلاح الدين الأيوبي، رمز الحاكم الكبير، الذي صنع مجد الأمة العربية الإسلامية، في ذلك الوقت، وأرسى قواعدها، وعمل على بسط سيطرتها، في أرجاء الأرض، بعد أن تفرّقت إلى دويلات صغيرة، لا تستطيع أن تقف في وجه أعدائها، الذين كانوا يتربصون بها في كل حين: (٩)

رأيت مجدَ فقراءِ الأرض في الفيتنام
وفي خيام اللاجئين سيدَ الآلام
منتظراً خيل صلاح الدين
وصيحة الفرسان في حطين.

لقد أضاف هذا التناص مع شخصية صلاح الدين،

ومعركة حطين، التي انتصر فيها العرب المسلمون على الرومان، مسحة من الحنين، واستذكار الماضي. وواضح أن الموقف الذي استغرق اهتمام البياتي، وحرص على شحنه بالعناصر الفكرية والشعورية، من خلال بعث صلاح الدين، وأمجاد حطين، هو تأكيد حتمية انتصار العرب على اليهود الغاصبين، واسترجاع أراضيهم المحتلة.

ويستغل البياتي حادثة مقتل الحسين بن علي، في موقعة كربلاء، على يد جنود عبد الله بن زياد، حاكم العراق، بعد أن انفضَّ أصحابه عنه، مستثمراً إياها في تأكيد معاناة الشعب العراقي، وما يلاقيه من ويلات القهر والظلم والحروب المدمرة، منذ أكثر من ألف عام، يقول البياتي في قصيدته (الموت في غرناطة): (١٠)

أرضٌ تدور في الفراغ، ودمٌ يراقْ
ويحي على العراق
تحت سماء صيفه الحمراء
من قبل ألف سنةٍ يرتفع البكاء
حزناً على شهيد كربلاء
ولم يزل على الفرات دمه المُراق
يصبغ وجهَ الماء والنخيل في المساء.

ويسعى البياتي من خلال هذا الاستدعاء التاريخي، إلى تأكيد أن استمرار هذه المعاناة والمصائب، يعني أن جراح الحسين، مازالت تنزف الدماء، التي يعجّ بها الفرات. وإذن فمأساة الشعب العراقي، ومحنته بدأتا منذ مقتل الحسين، ولم تنتهيا حتى الآن.

ب التاريخ الروماني:

حظيت شخصية الإسكندر المقدوني(١١)باهتمام واسع لدى البياتي، لكن اهتمام البياتي بهذه الشخصية، لم يكن منصبّاً على جانب القوة والبطش والمغامرة والغزو، الذي تمثله هذه الشخصية، بل كان اهتمامه بها، من قبيل سعيها إلى نبع الخلود (عين الحياة)، وتشير الروايات التاريخية إلى أن الإسكندر غزا بلاد ما بين النهرين وفارس والهند، بحثاً عن ينبوع الحياة، لكنه لم يجده، فعاد إلى بابل مصاباً بحمّى قوية، أدت إلى وفاته، يقول البياتي في قصيدته (موت الإسكندر المقدوني):(١٢)

أيتها الحرائقُ الليلية
هاهو ذا الإسكندر الأكبرُ في المرآة
ينام يقظانَ على جواده أراه
مُبلّلاً بعَرَقِ الحُمّى وعطرِ الليل
تأكل لحمَ يدِه القطط
يتبعه القمر
والريحُ في التلال والقدر
يحمله الجنودُ في محفّة الموتى على الرماح
هاهو ذا المنتصر المهزوم
يعود من أسفاره وليس للأسفار
نهايةٌ، مُكللاً بالغار
ومثقلاً بالحزن والشعور بالخيبة والضياع
أمام نور العالم الأبيض والليل الذي يليه ألف ليل.

يتحقق التناص في هذا المقطع من خلال تصوير مشهد موت الإسكندر، الذي ملأت شهرته الآفاق، والذي انتصر على جميع البشر، لكنه هُزم أمام الموت، الذي يقهر كل جبار، ويلاحظ أن البياتي، في هذا المقطع الشعري، يؤكد حتمية موت الطغاة والمستبدين، وزوالهم.

وفي قصيدة أخرى يستخدم البياتي شخصية الإسكندر، في دلالة أخرى مغايرة لدلالة الموت السابقة، ففي قصيدته (رسائل إلى الإمام الشافعي) يقول:(١٣)

"رحلتنا تمت" دليلي قال "فالإسكندر الكبير
غزا بلاد فارس والهند
لكنه لم يجد اليُنبوع
فعاد محموماً إلى بابل كي يموت
أصابه مَسٌّ من السحر على تخوم هذا العالم المسحور".

البياتي هنا يتوحد مع الإسكندر،حيث إن كلاً منهما يبحث: الإسكندر يبحث عن ينبوع الحياة لكي يقهر الموت، ويحقق الخلود، والبياتي يبحث عن عالم مشرق، خال من الاضطهاد والعذاب، وخال من الفقر والتخلف والظُلم، فكلاهما في رحلة دائمة لا تتوقف.

ويستحضر البياتي في إحدى مقطوعاته الشعرية شخصية اسبارتكوس(١٤)، الذي يمثل رمز الكفاح والثورة، ضد المضطهدين والطغاة،والذي ظل يناضل من أجل تحرير العبيد والأرقّاء، حتى سقط شهيداً في إحدى معاركه ضد الرومان.

ويتحدث البياتي على لسان اسبارتكوس نفسه، مخاطباً رفقاءه من العبيد، داعياً إياهم إلى الثورة، والزحف على روما، حتى يتمكنوا من العودة إلى بلادهم، ويتمتعوا بحريتهم، يقول البياتي في قصيدته (مذكرات رجل مسلول): (١٥)

لابد من روما، وإن طال العذاب
يا أيها الشرفاء، يافقراء شعبي الطيبين
الكادحين، المبدعين،
ياصانعي الثورات، والتاريخ
مذ أحببتكم، هُتك الحجابْ
وتفتحت عيناي، في قلب الضباب
على حرابْ
جنود روما، يذبحون
أطفالكم، يا إخوتي البسطاء
يا فقراء شعبي الطيبين.

البياتي من خلال هذا التناص، مع هذا الحدث التاريخي القديم في المقطع السابق، يريد أن يجعل نصه يتحرك في فضاء حضاري مفتوح، لا يقتصر على التاريخ العربي فقط، بل يستوعب التاريخ الإنساني كله، معبراً من خلال صوت اسبارتكوس عن إدانته لمواقف العرب السلبية، ولتقاعسهم المستمر تجاه مايحدث لأمتهم في العصر الحديث. فالبياتي / اسبارتكوس يعلن الرفض المطلق لأشكال الاستلاب، والقمع، واليأس كافة، مؤكداً ضرورة القضاء على تلك الأشكال، معلناً إيمانه القوي بحتمية الثورة، وانتصار جميع الكادحين في العالم على المستغلين والظلَمَة.

ونستطيع من خلال عرضنا لبعض النماذج التي استلهم فيها البياتي التاريخ أن نخرج ببعض النتائج:

١- كان التاريخ العربي القديم، بجانبيه المشرق والمظلم، أكثر استحضاراً لدى البياتي من التاريخ الأجنبي، كما أنه في بعض القصائد كان البياتي يمزج بين التاريخ العربي القديم والتاريخ الأجنبي، وهذا ما وجدناه في قصيدة (الجرادة الذهبية) حيث جعل البياتي من صلاح الدين الأيوبي بطلاً تاريخياً ينتظره الشعب الفيتنامي، الذي يعاني ويلات الحرب والفقر، ليزيح عنه الظلم والقهر.

٢- في بعض القصائد كان البياتي يمزج بين التاريخ القديم والتاريخ القريب للعرب، وقد ظهر ذلك من خلال الربط بين مأساة العرب في الأندلس قديماً، ومأساتهم في فلسطين حالياً.

٣- توجه البياتي في العقد الثاني والثالث من مسيرته الشعرية إلى التاريخ الروماني مستحضراً منه بعض شخصياته الهامة، كشخصية اسبارتكوس والإسكندر المقدوني، محاولاً تحميل هذه الشخصيات أفكاره ومواقفه من بعض القضايا.

٤- تتغير دلالات بعض الشخصيات التاريخية لدى البياتي تبعاً للموقف أو الفكرة التي يطرحها، فشخصية الإسكندر مثلاً، التي تستحضر عادة ليرمز بها إلى الاستبداد والبطش والاحتلال، تتحول دلالتها عند البياتي لتأخذ صفة البحث المستمر عن الخلود.

لقد استطاع البياتي أن يستثمر الحوادث والشخصيات التاريخية المشحونة بالدلالة، مولّداً من خلالها دلالات واسعة، حاول من خلالها إبراز المفارقة والتناقض بين ماضينا المجيد، وحاضرنا المظلم المنكسر المأزوم، كما حاول تقديم الصورة المشرقة من تاريخنا العربي الإسلامي القديم لعلها تشحذ الهمم، وتقوي العزائم، فيتحقق بذلك الانبعاثُ العربي ومن ثم النصر. وقد أظهر البياتي سعة أفق تجربته الشعرية، وقدرته القوية على الوصول إلى وجدان المتلقي، وتحريك مشاعره وانفعالاته، من خلال عقد المقارنة بين الماضي والحاضر،ومن خلال التعبير عن الحاضر من خلال الماضي.

الهوامش

(١) ينظر البياتي (تجربتي الشعرية) ص١٦.
(٢) المصدر السابق ص١٣.
(٣) الديوان ٢/٤٠٨.
(٤) البياتي (البحر بعيد أسمعه يتنهد) المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٨، ص٨٨.
(٥) المصدر السابق، ص ٨٨-٨٩
(٦) المقري التلمساني، أحمد بن محمد (نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب) ١/٢٤٠.
(٧) الديوان ٢/٧٠.
(٨) الديوان ٢/١٨١.
(٩) الديوان ٢/١٨٢.
(١٠) الديوان ٢/١٤٥.
(١١) ينظر: صفا. محمد أسد الله (الإسكندر المكدوني الكبير) دار النفائس، بيروت، ط١. ١٩٨٥.
(١٢) الديوان ٢/١٧٠-١٧١
(١٣) الديوان ٢/٢٥٦.
(١٤) ينظر: ديورانت. ول (قصة الحضارة) تر: محمد بدران، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط٢، ١٩٥٦، المجلد ٣، الجزء١ ص٢٨٣-٢٨٦.
(١٥) الديوان ١/٢٣٥.

. المصادر والمراجع

أ المصادر
- البياتي. عبد الوهاب: البحر بعيد أسمعه يتنهد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٨.
الديوان، دار العودة، بيروت، ط٤، ١٩٩٠.
ب المراجع
-البياتي.عبد الوهاب:تجربتي الشعرية،منشورات نزار قباني،بيروت،ط ١، ١٩٦٨.
-ديورانت.ول:
قصة الحضارة، تر: محمد بدران، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة.ط٢، ١٩٥٦.
-صفا. محمد أسد الله:الإسكندر المكدوني الكبير، دار النفائس، بيروت، ط١، ١٩٨٥.
-المقري التلمساني.أحمد بن محمد:
نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب،تحقيق: إحسان عباس،دار صادر، بيروت ١٩٨٨.

الدكتور علي القاسمي *

نافذة صغيرة على نوافذ الغيطاني

قراءة في رواية " نوافذ النوافذ " لجمال الغيطاني(١)

" لا التلقين، ولا المعاينة عند اللحيظات الفارقة المصاحبة للانتقال من حال إلى حال، ولا المسارات التي حددت لي مجال الرؤية واتجاه المداولة؛ إنما أنا موشك على التوصل بقبس من المعنى، ولمس حافة الحافة بعد طول تطلع وتساؤل مصحوب بحيرة تلي الأخرى، مفضي بكلي إلى كافة ما لا يتوقف أمامه الآخرون بالفحص والبحث. "

جمال الغيطاني (في " نوافذ النوافذ " ص ١٢٩)

التجريب والتجديد في الرواية العربية:

منذ أن كتب جمال الغيطاني قصته الأولى عام ١٩٥٩ وهو يواصل التجريب والتجديد، باحثاً، في الآن نفسه، عن جوهرتين نادرتين:

الأولى، تتمثل في بناء فني يتناسب مع موهبته المبدعة المتعددة المستويات والروافد، ويتسع لما تختزنه ذاكرته الخصبة من ثقافة شاسعة عميقة، ويتلاءم مع ما تجيش به نفسه المضطرمة من تأمل سخي في الحياة ودروبها ومشاهدها وشخوصها ومحكياتها؛ بحيث يسمح هذا البناء، وما يدور فيه من توالد نصي وتأويل دلالي، بتعانق الواقعي والخيالي، وتزاوج المباشر الواضح والملتبس المبهم، وتصالح المادي والروحي، واحتضان جميع أبعاد تجربته الفنية والعلمية والعرفانية.

الثانية، لغة شعرية مكثفة موحية، تحتفي باللفظ الأنيق والعبارة الرشيقة، وتتمرد على المسكوكات اللفظية المحنطة، وتطلق النار على النمطي الجاهز. وتمتاز اللغة الشعرية التي أبدعها الغيطاني بخاصيتين: الأولى، اتساع التأويل، فقد استثمر تجربته الصوفية في تنمية لغة سردية تستخدم الترميز والتخييل، فتتحول الكلمات الحسية إلى رموز مجردة لحالات من وجد الروح، بحيث ينفتح الأفق الدلالي على التعدد والتجريد بدل التقوقع على معنى واحد، كما لاحظ الدكتور صلاح فضل في دراسة له عن الشعر العربي المعاصر (٢). ومن ناحية ثانية، تنفرد كل لفظة فيها بإيقاع خاص بها وكأنها آلة في فرقة موسيقية، وعندما يضع اللفظة إلى جوار لفظة أخرى وثالثة ورابعة تتشكل عبارة أو جملة لها إيقاع خاص بها كذلك، مثل سمفونية تعزفها عشرات الآلات الموسيقية المتنوعة المتكاملة، وهذا ما يسميه الدكتور شوقي ضيف بـ "الموسيقى الداخلية" (٣). تنظر إلى كلمات الغيطاني فيخال إليك أن كوكبة من الفتيات الفاتنات مقبلات عليك وهن يطرقن قلبك بوسوسة الخلاخل ورنين الضحكات الفرحة قبل أن تبلغ زغاريدهن مسامعك لتسقيك وتطربك.



ومن هاتين الجوهرتين النادرتين: العمارة السردية الفخمة واللغة الشعرية المكثفة الموحية، صنع جمال الغيطاني من رائعته الجديدة " نوافذ النوافذ " فتاة أخّاذة الحسن " عيناها بهما مس من زمرد نقي وشيء من عقيق، فما أعجب وأغرب امتزاج الأخضر بالعسلي الغامق المائل إلى البني " (ص ٦٨). ويمكن القول - مع كونديرا - بكل ثقة، إن الغيطاني غامر هذه المرة مغامرة محسوبة ليكتب رواية تجعل المتلقي، بطريقتها المتفردة وبمنطقها الخاص، يطل من نوافذ السارد على جوانب من كنه الوجود، وتقوده هذه النوافذ في ممرات تؤدي به إلى أعماق الأشياء، وتمكّنه من سبر المشاعر المخبوءة ، واستقصاء تجذّر الإنسان في التاريخ، والإحساس بالزمن في لحظاته الماضية المتلاشية، والحاضرة المنفلتة، والمقبلة القصيّة اللامنظورة (٤).

وتشكل رواية " نوافذ النوافذ " الدفتر الرابع من " دفاتر التدوين "، وهو العنوان

الذي اختاره الغيطاني لمشروعه الروائي الجديد الطويل، الذي صدر منه الدفتر الأول بعنوان " خلسات الكرى " ويدور حول العلاقات التي تظل في المنطقة البرزخية بين الحلم والواقع، والدفتر الثاني بعنوان " دنا فتدلى " حيث يسافر الكاتب في أعماق المكان، والثالث " رشحات الحمراء " في وصف المحبوبة الأولى والبحث عن مثيلة لها طوال العمر. وتتداخل الأجناس الأدبية وتتماهى في " دفاتر التدوين " إذ إنها تجمع بين الرواية والقصة والسيرة الذاتية المتخيلة، وكل دفتر يُقرأ مستقلاً، بوصفه عملاً روائياً متكاملاً، وفي الوقت نفسه يُشكّل جزءاً من كُل كامل.

في رواية " نوافذ النوافذ " ابتكر جمال الغيطاني، الذي يحمل لواء التجريب والتجديد في الرواية العربية، تقنية سردية جديدة يمكن تسميتها بـ " تقنية النافذة ". إذ يطل السارد من نافذة من النوافذ على الأماكن والأشخاص والأحداث، وفي الوقت نفسه يطل القارئ من تلك النوافذ على فكر الروائي وثقافته ورؤاه وأحاسيسه وهواجسه. وتضطلع النافذة في الرواية بوظيفتين في آن: الأولى تحديد موضوع السرد وتأطيره، والثانية السماح للناظر (وهو المتلقي) بالمشاركة في الإبداع عن طريق شحذ خياله لتصور ما لم تسمح به النافذة من المشاهدة، طبقاً لمبدأ " الجشتالت " في علم النفس الذي يقرر أن الإنسان يميل في نفسه إلى استكمال الأشكال الناقصة التي يراها.

في رواية " نوافذ النوافذ " يطل القارئ على سيرة السارد الحقيقية/المتخيلة ، ويقف على مراحل مختلفة من حياته من طفولته حتى كهولته.

مؤثرات علمية وفنية :

أعتقد أن جمال الغيطاني، عندما ابتكر تقنية " النافذة " السردية، قد تأثر بمؤثرين: أحدهما علمي تكنولوجي والآخر فنيّ تشكيلي. وقد يبدو للمتعجِّل أن العلم والفن شيئان مختلفان تماماً من حيث منطلقاتهما ومناهجهما وغاياتهما؛ فيحسب أن العلم لصيق بالعقل، ويتّبع طرائق البحث الموضوعي، ويرمي إلى التحكم في الطبيعة؛ في حين أن الفن تفرزه العاطفة المرهفة، ويخضع لإلهام الفنان واستيهاماته، وغرضه المتعة وقتل الوقت. ولكن نظرة مدققة في عمق الأشياء تخلص إلى أن العلم والفن غصنان في دوحة المعرفة، وأن ما يجمع بينهما من الخصائص المشتركة أكثر مما يفرقهما من الظواهر العرضية. وأقل ما يقال في هذا إن منطلقهما واحد، وهو الإنسان، وأن غايتهما واحدة وهي رفاه الإنسان وترقية حياته. والعلم والفن ينبنيان على أسس منطقية رياضية. فالعلم هو نسق من المعارف ترتبط بعضها ببعض ارتباطَ النتائج بالمقدمات في الاستدلال السليم، والفن هو عمل يتميز بالصنعة والمهارة وتتبّع فيه وسائل وطرق عقلية معينة للوصول إلى نتائج جمالية معينة.

وفي مسيرة المعرفة الإنسانية، تأثر العلم والفن بعضهما ببعض، إذ إن العلماء بحاجة لخيال الفنانين كيما يضعوا فرضيات جديدة، والفنانون بحاجة إلى مناهج العلماء لإضفاء شيء من الضبط والتقنين على إبداعاتهم لزيادة فاعليتها. ومن الأمثلة الشهيرة في هذا الميدان ما ذُكر من أن بعض الأفلام السينمائية والروايات أدبية، مثل روايات الكاتب الإنجليزي جي. أج. ويلز، التي أطلق عليها اسم " قصص الخيال العلمي"، ألهمت علماءَ الفلك فكرةَ غزو الفضاء الخارجي. ومن أمثلة تأثر الفنون بعضها ببعض ما رواه الكاتب الأمريكي أرنست همنغواي من أنه، أثناء إقامته في باريس في بداية مشواره الأدبي، تأثر بلوحات سيزان وغيره من الفنانين الانطباعيين لتطوير أسلوبه القصصي (٥). كما أن الكتابة الروائية المعاصرة عموماً تأثرت بتقنيات الإخراج السينمائي.

وأعود لتأثر جمال الغيطاني، في ابتكار تقنية النافذة، بمؤثرين اثنين: أحدهما علمي تكنولوجي، ربما عن غير وعي منه، والآخر فني تشكيلي، تأثر به

تقنية النافذة السردية عند الغيطاني مردّها تأثره بمؤثرين أحدهما علمي تكنولوجي والآخر فني تشكيلي

بعد طول إعجاب وتأمل وتخطيط، واعترفَ به في غضون روايته. يكمن المؤثر الأول في برنامج " النوافذ " الحاسوبي، الذي أطلقه في التسعينات من القرن الماضي المخترع الأمريكي بيل غيتس مؤسسة شركة مايكروسوفت. ومعروف أن الحاسوب يقوم بإدخال المعلومات، وخزنها في ملفات في الذاكرة، ثم معالجتها وإخراجها. وكان إخراج تلك المعلومات يتطلب من مستعمل الحاسوب أن يكتب الأمر كتابة، فجاء برنامج النوافذ ليسهل على الباحث الحصول على المعلومات ، وذلك بعرض الملفات في أيقونات (أو نوافذ) على شاشة الحاسوب، وتحت كل نافذة عنوان الملف، وما على الباحث إلا أن ينقر بالفارة على النافذة المطلوبة لتتفتح حالاً فيطّلع على ما في داخلها من معلومات. وعلاوة على ذلك، فانك، بعد أن تفتح نافذة الملف وتطّلع على محتوياته ثم تحتاج إلى معلومة في ملف آخر، تستطيع أن تفتح نافذة ذلك الملف الآخر دون أن تضطر إلى إغلاق الملف الذي بين يديك، فنوافذ الملفات يطل بعضها على بعض. وهكذا ساعد برنامج النوافذ على تبسيط عملية البحث والإسراع بها وتيسير سريان المعلومات.

أما المؤثر الفني في رواية الغيطاني فقد استلهمه من لوحات كبار الرسامين من أمثال ماتيس الفرنسي وماجريت البلجيكي وهوبر الأمريكي، الذين استخدموا النوافذ وسقوط الضوء عليها لتأطير الموضوع وللتحكم في الخط واللون والمنظور. وأجدني أشارك الغيطاني ولعه بنوافذ الرسامين؛ فما زرتُ مدينة طنجة يوماً إلا وذهبتُ لفندق "فيلا فرنسا" وولجت الغرفة التي سكنها ماتيس (ما لم تكن مشغولة)، لأطل من نافذتها الشهيرة، التي أطل منها ماتيس على طنجة القديمة وبحرها ومناظرها وألهمته أروع لوحاته. والغيطاني يدرك أنه تأثر بهؤلاء الرسامين الثلاثة وبغيرهم ممن قد لا يكون عرفهم مباشرة أو أدرك أنه تأثر بهم، فهو يقول:

" يمكنني أن أفيض وأفصِّل، لكنني سأقصر الأمر على هوبر، ليس لأنه الأقرب فكلهم عندي وأنا صائر، ماض إليهم، مندمج. ليس بهؤلاء الثلاثة فقط، لكن بكل من أودع عندي أثراً، عرفته أم لم أعرفه. كل ما نفذ إلينا يُصبح جزءاً منا

حتى وإن لم نلتق بمصدره، بصاحبه." (ص ١١٧)

وعرفاناً من الغيطاني بفضل هوبر على رواية " نافذة النوافذ "، فقد وشّح غلافها بلوحة نافذية من لوحات هوبر الخلابة.

تقنية النافذة وتقنية جبل الجليد:

تشبه تقنية النافذة السردية التي ابتكرها جمال الغيطاني، تقنية الكاتب الأمريكي الشهير أرنست همنغواي التي أسماها الناقد الأمريكي كارلوس بيكر وعدد آخر من النقاد بـ " جبل الجليد". فالناظر إلى جبل الجليد في المحيط يرى الجزء الصغير الظاهر منه وعليه أن يقدّر، بمخيلته وتأويله، ضخامة الجزء المغمور في أعماق المحيط. وكذلك نوافذ الغيطاني فهي تكشف عن قسم من المكان أو الشخص أو المشاعر، وعلى القارئ أن يتخيل الباقي.

ولكن تقنية "النافذة" تختلف عن تقنية "جبل الجليد"، من حيث إن الأخيرة عادة ساكنة (ستاتيك)، في حين أن الأولى متحركة (داياميك). وتتأتى حركية النافذة من موقع الراصد أو الناظر ومستواه المكاني بالنسبة للنافذة : أعلى أو أدنى من المرصود. كما تتأتى حركيتها من وضعية النافذة؛ فهي إما مفتوحة على مصراعيها فتسمح لك بالرؤية المباشرة، وإما مواربة تستطيع أن تختلس منها النظر وتلغي المسافات بالمخيلة، وإما مغلقة وأنت في حجرة منفردة وليس لك إلا أن تخترق النافذة بالخيال. وتضيف الستائر، السميكة أو الخفيفة الشفافة، عنصراً جديداً يزيد من تنوع حالات النافذة وتفاوت درجات الرؤية.

في رواية " نوافذ النوافذ "، يصبح اتجاه الراصد بالنسبة إلى النافذة هاماً، ويؤدي إلى فرق عضوي في السرد. ويمكننا إدراج حالات ثلاث:

الأولى، أن يتطلع السارد من الشارع إلى النافذة ليرى مَن فيها وما فيها بقدر ما تسمح له النافذة والمسافة:

" ...كما أرى أم نبيل بوجهها المستدير، المنبتّ عن جسدها المؤطّر بالنافذة..." (ص ٢٦)

الثانية، أن يطلّ السارد من نافذته على نافذة أخرى:

" ...أزحتُ الستارة قليلاً بحيث أرى ولا أبدو لأحد. أول ما لمحته منها لونين متناقضين، متعارضين، لكن كل منهما يؤكد الآخر. الأصفر لقميصها الذي يكشف ذراعيها بدءاً من استدارة الكتفين حتى أطراف أناملها، متمسك بخصرها، محيط به، مبرز لما يليه، الردفين المكتملين، يغطيهما بنطلون أسود محكم. أما شعرها الناعم الطويل فيصل النقيضين، إذ يلامس المفترق الموحي. لم أعرف قواماً أنثوياً مثله، تأثيره يتجاوز النافذتين ويتخلل حواسي كافة. " (ص ٣٤ و ٣٥)

الثالثة، أن يطلّ السارد من نافذته على الشارع والفضاء الخارجي:

" من النافذة تابعتُ النهارات، واختلستُ النظر إلى الليالي، رصدتُ الجيران، وتابعتُ المشاجرات، ونوافذ الباعة على الحارة، رأيتُ الكونَ وحركته، تعرفت على الحياة، وعلى الموت أيضاً." (ص ١٩)

" عبر النافذة أطل. المدينة على الطرف الآخر، متضامّة، متقاربة، هادئة البثّ. اتقنتُ مواعيد القطارات، خاصة السريع منها المتجه إلى بحري، إلى مصر، استعدتُ حنين أبي إلى قطار الثامنة صباحاً، الذي اعتاد ركوبه عندما يسافر إلى البلدة، يحفظ أسماء المحطات، ومواعيد الوصول إليها." (ص ٣٠)

وعند قراءة الرواية قراءة عاشقة متأمّلة، يتبين لنا أن هنالك فرقاً بين هذه الحالات الثلاث، بحيث إن مجرى السرد في الرواية خضع لتخطيط محكم وضبط علمي دقيق. فحين يريد السارد أن يخبرنا عن أحد شخوصه، فهو يطل عليه عبر نافذة ذلك الشخص (الحالة الأولى والثانية)، فيكون الموضوع محدداً بإطارها. أما عندما يريد السارد الاستطراد والتحدّث عن ذكرياته، فهو يطلّ من النافذة على الفضاء الخارجي (الحالة الثالثة) الذي يسمح له بالابتعاد عن المحسوس والماثل، والتحليق إلى المجرد والمطلق، وإلى الزمن اللامحدود، ببعديه الماضي السحيق والمستقبل اللامنظور. أما الحاضر فهو مجرد نقطة التقاء للتأمل.

تشبه تقنية النافذة السردية التي ابتكرها الغيطاني تقنية آرنست همنغواي والمسماة "جبل الجليد"

التصنيف النوعي للنوافذ:

إذا كان جمال الغيطاني خبيراً في فن السجّاد الشرقي وخبيراً في تاريخ مدينة القاهرة القديمة وله فيها مؤلفات، فإن قارئ رواية " نوافذ النوافذ " يكتشف أن الغيطاني خبير في " علم " النوافذ كذلك. وأول فصل في أي مصنّف أساس في علم من العلوم هو فصل التصنيف النوعي لموضوع ذلك العلم. وعلى الرغم من أن جمال الغيطاني قد قسم روايته إلى سبعة أقسام أو فصول تحمل العناوين الآتية: نوافذ أولى، نوافذ الفزعات، نوافذ الرغبة، نوافذ السفر، نوافذ الظهور، نوافذ الروح، نوافذ مؤدية، فإن استقراء الرواية يدلنا على وجود تصنيفات أخرى للنوافذ طبقاً لوظيفتها، ووجهتها، والهيكل التي يؤطرها، وما إلى ذلك من منطلقات التصنيف. وإليك بعض أصناف النوافذ التي استغرقتها الرواية:

أولا، نوافذ تطل على خارج المنزل، ونوافذ تطل على داخله:

ففي العمارة العربية الإسلامية التقليدية لا توجد للمنزل نوافذ تطل على الطريق العام، وإنما تطل جميع نوافذ الغرف على فناء المنزل أو باحته المفتوحة لتتصل تلك الغرف بالسماء والهواء والضياء والماء مباشرة، ولتزيد من التواصل والتعاضد بين أفراد العائلة الواحدة الذين تشترك غرفهم في باحة واحدة. وعدم وجود نوافذ للغرف على الطريق العام يحفظ للعائلة خصوصيتها، في حين يعبّر تراص المنازل وضيق الطرقات عن تضامن أهل المدينة، كما يضمن التقاء جميع الشوارع في باحة المسجد الجامع الذي يتوسط المدينة، وحدة أهلها وهدفهم المشترك . والدار التي ولد ونشأ فيها الكاتب في إحدى بلدات الصعيد قد بنيت طبقا لمبادئ تلك العمارة العربية التقليدية:

" لم أطل من نافذة البيت الذي وفدتُ فيه إلى الدنيا لانتفاء الإمكانية، مثل بيوت الصعيد العتيقة كان مفتوحاً على الداخل." (ص ٧).

ثانياً، نوافذ ثابتة ونوافذ متحركة:

فنوافذ المنازل ثابتة أما نوافذ وسائط النقل كالقطارات متحركة. وهذه الحركة لا تؤثر في انخطاف المنظور فحسب وإنما تؤدي كذلك إلى تلاحق سريع للكلمات والعبارات القصيرة التي تتوافق حركتها مع حركة واسطة النقل، وكأن السارد يجري، يلهث، تتقطع أنفاسه:

" فاليريا...

" ... من داخل القطار، حاولتُ أن ألفت نظرها، وعندما نجحتُ في دفع النافذة إلى أسفل، لحتني في عين الوقت الذي بدأت فيه العربات تتقدم إلى الأمام، لا أدري كيف اندفعتُ، عبرتُ من الرصيف المقابل، تعلقتُ بحافة النافذة، وجهها كله متجه نحوي، يستغيث، يستنجد، وبكل ما أوتيتُ من قدرة، رحتُ أحاول رفعها إلى أعلى، إدخالها قبل مفارقة القطار للرصيف. تلفتُ حولي مستنجداً بالجالسين، لكنهم يحملقون جميعاً صوب نقطة ما، وعندما بدأ القطار يقترب من بداية النفق والدخول في الضوء الأقل وضوحاً، حيل بيني وبينها، بعد أن ارتفع الزجاج تلقائياً، غير أن وجهها ظلّ عالقاً، متطلعاً، مستنجداً بي، ثم راح يتلاشى مع غموق الضوء وتزايد السرعة. (ص٣٧)

وعندما تزداد سرعة واسطة النقل كما هي الحال في قطارات السرعة الفائقة والطائرات، فإن المنظور يتغير طبقاً للسرعة والقرب أو البعد من النافذة:

" عبر تلك النوافذ تقع عيناي على المرئيات ولا تقع، لا أتمكن منها، الموجودات القريبة من المتحرك تتراجع بسرعة، وتلك النائية تبدو حركتها أبطأ لكن لا يمكن إدراك تفاصيلها، كذلك ما أراه عبر نوافذ الطائرات المستديرة، الضيقة، فراغات، سحب، ملامح أراض، مدن لا أعرف أسماءها، موجودة وغير موجودة، أدركها تولي متوارية..." (ص ١٠٢)

ثالثاً، نوافذ مضاءة ونوافذ معتمة:

" ظهور إضاءة حمراء في أحد النوافذ يعني أن الجو يتهيأ للرغبة، للمتعة، لكن قلة أقدموا على ذلك، وإن كان التباهي والمفاخرة بالجنس مقبول في الدرب، بالنوافذ ذات الضوء الأحمر، أو دلق مياه الاستحمام في الصباح الباكر أمام البيوت." (ص ٤٨)

رابعاً، نوافذ البناء، ونوافذ الجسد، ونوافذ الروح:

فكما للأبنية ووسائط النقل نوافذ، فإن لجسد الإنسان وروحه نوافذ. الرواية مثلاً هي نافذة يطل منها القارئ على فكر الكاتب وروحه ورؤاه وآماله، وحتى على مخاوفه وهواجسه:

" كافة أويقات وحدتي، خاصة عند نومي أو استيقاظي، في حجرات الفنادق التي آوتني خلال ترحالي، كل محطاتي وما تضمنته من أحوال، بدءاً من توقي وتوثبي عند بداية أسفاري، اكتمال تأهبي لرؤية مالا أعرفه، حتى انفرادي ونوئي بهواجس شتى في سنواتي الأخيرة، بدءاً من خشيتي المداهمة بنوبة تلحق بي عجزاً وتنأى بي عن الديار، إلى الخوف من موت البغتة وحيداً، بعيداً، قصياً، إلى رصدي نبض قلبي عندما أسند دماغي إلى الوسادة وتتضح معالم الدفق وصولاً إلى استيقاظي مرهقاً مكدوداً لعدم نومي كفايتي، لاستدعائي لحيظات بعيدة صار مستحيلاً بلوغها لاندماجها التام بالعدم، لافتقادي الحماس في مواجهة نهار جديد، تساؤلي عما سيحمله من جديد، هل سأرى مثله غداً؟ توقي إلى خلاص غامض، إلى رفرفة، إلى تجاوز موقوتية إقامتي في هذ الحيز." (ص ١١٧. ١١٨)

(لاحظ أن النص يحتمل تأويلات متعددة، فأي سفر يتوق إليه الكاتب وأية أحوال؟)

خامساً، نوافذ مصون ونوافذ مباحة:

وانطلاقاً ممن يُطل من النافذة، يقسّم الكاتب النوافذ إلى مصون مخلصة، وتلك هي نوافذ المنازل، ونوافذ مباحة وتلك هي نوافذ الفنادق :

" نافذة الفندق مثل البغي، مباحة لطلة مَن يقيم، وطبيعة المكث في مقار الإقامة تلك أنها مؤقتة مهما طالت. لنوافذ البيوت حضور مغاير، إنها أخص، النظرات انتهاك مستمر، اختراق، توالج وتزاوج، إذا اقتصر الأمر على نفر محدود تصبح النافذة مثل الأنثى التي لم تعرف إلا زوجاً واحداً أو عشيقاً محدداً بعينه." (ص ١٢٠)

سادساً، نوافذ الأماكن ونوافذ الكون:

وكما أن للأماكن نوافذ فإن للكون نوافذ كذلك:

" أحيانا أتطلع إلى السماء من نقطة في صحراء مدهشة، ألزم المشي فيها بعيداً عن الأحجار خشية الهوام الكامنة، أو من البحر، أو من نافذة طائرة، فأكاد أوقن أن هذا الفراغ كله ليس إلا نافذة كونية تؤدي بالبصر إلى أمر لا يمكنني القطع به، رغم وجوده ومثوله في وعيي، لكنني غير قادر على إدراكه." (ص ١٠٢)

الفلسفة والخيال في الرواية:

قد يتساءل القارئ - وهو على صواب - : ما هو الجديد في سيرة إنسان يُولد في الصعيد، وينتقل أبواه إلى القاهرة طلباً للرزق، ويعمل في الصحافة فينقل أخبار جبهة السويس أثناء حرب الاستنزاف، ويُزجّ به في السجن لمدة، ثم يصبح كاتباً، ويتنقل في أقطار العالم، وتجرَى له عملية جراحية في القلب، فيبقى في خشية من مواجهة الموت فريداً في غرفة من غرف الفنادق؟ أليست هذه السيرة متكررة مستهلكة في عدد من الروايات العربية الحديثة؟

الجواب: هذا صحيح، ولكن الفرق يكمن - بالإضافة إلى البناء السردي الفخم واللغة الشعرية الفذة - في ثلاث قضايا جوهرية: أولاها، الفلسفة التي تؤطِّر الرواية؛ والثانية، طريقة المعالجة؛ والثالثة، قوة المخيلة لدى الكاتب.

فجودة الرواية تكمن في وجود فلسفة تؤطرها وفي قيمة هذه الفلسفة؛ لأن سرد الأحداث متناثرة ووصف الشخصيات متفرقة، لا يُشكِّل بحد ذاته نصاً أدبياً جيداً ما لم تؤطِّره نظرة شمولية، ويوحِّده هدف خاص، ويضمّه نظام متكامل من السياقات المكانية والزمانية يعطيه معنى، وتُصاغ عباراته بأسلوب رفيع يهبه مذاقاً، بحيث ينتقل الروائي بسرده من الحسي إلى المجرد ومن الخاص إلى العام ومن المحدود إلى المطلق، وإلا ستبقى أجزاء عمله مثل شجيرات متباعدة في بيداء شاسعة، ولا تكوّن جنينة بديعة الترتيب، زاهية الألوان، عبقة الأريج، تسرّ الناظرين

(٦). فنوافذ الغيطاني ليست مصنوعة من خشب أو معدن فقط. يقول الغيطاني:

" صار للنوافذ بعد الاستغراق والفحص حضور مغاير، لا يقبل التحديد العيني، والتأثير اللفظي، مهما اتسع أو ضاق.. لا أدري، ليشمل ما لا تدركه الرؤى المباشرة المستوعبة من الأذهان وسائر القوى المحركة، كل لحظة مستعادة طاقة، كل رؤيا ثغرة تنبئ باليسير من المجهول، كل هبة من نسق يمتّ إلى نغم أو رائحة، لوح جزء من مدخل، مسافة من طريق، ناصية، مجرد واجهة، استعادة الهفوف الساري..." (ص ١٣٠)

وأعني بطريقة المعالجة، نظرة الكاتب إلى قضايا المضمون في روايته وكيفية تناولها. لنأخذ مثلاً موضوعة السجن في رواية " نوافذ النوافذ ". فنحن، جميعاً، نعلم أن روايات السجن العربية أخذت في الصدور منذ أوائل الستينات، رغبة من الكاتب العربي في الزج بسلاح الأدب في معركة الإنسان العربي ضد أساليب القمع وخنق الحريات وخرق حقوق الإنسان، التي مارستها وتمارسها الأنظمة العربية، ابتداءً برواية عبد الرحمن مجيد الربيعي (الوشم)، ومروراً بروايات عبد الرحمن منيف (شرق المتوسط)، وشاكر خصباك (البصقة)، وإسماعيل فهد إسماعيل (المستنقعات الضوئية)، ونبيل سليمان (السجن)، وصلاح حافظ (القطار)، وفاضل العزاوي (القلعة السوداء)، وانتهاء بالرواية المشتركة لبلقيس شرارة ورفعت الجادرجي (جدار بين ظلمتين) التي صدرت العام الماضي (٧).

ومعظم هذه الروايات أكّدت معاناة السجين السياسي الناتجة من ممارسة التعذيب عليه، وامتهان كرامته وحرمانه من أبسط حقوقه الإنسانية بسبب قسوة معاملة السجان وتعسفه، بحيث أصبح السجن رمزاً للوطن، والسجناء بمثابة الشعب، والسجانون يمثلون الطبقة الحاكمة.

أما رواية (نوافذ النوافذ)، فعندما تطرقتْ لموضوعة السجن، انصرفتِ المعالجة إلى النقطة الجوهرية في هذه الموضوعة، وأعني بها مسألة الحرية. ولكن الغيطاني لم يتناولها بطريقة تقريرية مباشرة، بل لامسها ملامسة شفافة، كما لو كان يمسها بجناح فراشة بيضاء محلقة حول شجيرة ورد أحمر، مستخدماً تقنية النافذة. يقول الغيطاني عن عصفور كان يحطّ على فتحة التهوية في سجنه الانفرادي :

" ...الغريب أن ملامح بعض البشر ممن أمضيت معهم شهوراً غابت عني تماماً، بينما يمكنني الآن رؤية ملامح ذلك العصفور الذي كان يأتي في ميقات معلوم عند اقتراب الأصيل، أشدّ لحظات الحبس الانفرادي في معتقل القلعة حزناً وإيلاماً، كنتُ أتمدد فوق الأرض الرطبة منتظراً حَدَثَ ظهوره، كانت النافذة قرب السقف، يستحيل على مفرد مثلي تسلق الجدار الأملس الخالي من أي بروز والتطلع منها، من خلالها كان ممكناً رؤية مساحة ضئيلة من السماء، عبرها ألمت بألوان الزرقة ودرجاتها في أوقات النهار المختلفة، ولمحت مرتين غمامة. كان العصفور يحط على الحافة من الخارج، أحياناً يتطلع إلى داخل الزنزانة، نظرة جانبية تضفي على فراغي معنى وحركة، أربعون يوماً أمضيتها بمفردي، لم يتخلف هذا العصفور عن ميقاته، ولم يتجاوز القضبان إلى الداخل قط، رغم أن الفرجات بينها، كانت تمكنه من ذلك..." (ص٩٦)

طبعاً، حتى العصفور يرفض السجن ويتمسك بالحرية.

والخيال، هو الحد الفاصل بين الرواية والتاريخ، إذ إن تسجيل الوقائع ووصف الشخصيات وسرد الأحداث كما وقعت في الحقيقة، هي في عداد التدوين التاريخي، ولا تنتقل إلى مصاف السرد الروائي إلا إذا أضيف إليها نتاج المخيلة الخصبة، وصاغتها الصنعة بأسلوب شائق ولغة مشرقة. ولكن يشترط في الخيالي أن يحس به الفنان (وهنا الروائي) بعمق ومعاناة كما لو كان حقيقياً، ويتلقاه القارئ كما لو كان واقعياً، فيتسم الخيال بـ " الصدق الفني " في مقابل الصدق الواقعي التاريخي. وفي رواية " نوافذ النوافذ "، لم أشكَّ لحظة واحدة، أثناء قراءتي لها، في صدقها الواقعي حتى قرأتُ الفقرة التالية:

" ... مافصّلته عانيته بالمخيلة قبل تدوينه، لا أستعيد ما رأيته عبر تلك النوافذ كما بدا الأمر عليه في الواقع، لكن..كما أراه بعد نموه وتوالد تفاصيل شتى، هكذا يمكنني القول إن ما لم يحدث يكون أحياناً أشد مثولاً مما جرى، بل أقول ما يبدو غريباً. تتداخل صور الأحلام عندي مع الصور المعاينة، وينتج عن ذلك، أحداث محددة، أمضي بها، وأستعيدها فلا يداخلني أدنى شك في وقوعها..." (ص ٣٤)

نقلة نوعية في الرواية العربية:

وخلاصة القول إن رواية " نوافذ النوافذ "، بما توفر لها من بناء فني مبتكر، ولغة شعرية مكثفة موحية، وتقنيات سردية رفيعة، وما تخللها من خيال خصب، وما وحدّ بين أجزائها من نظرة شمولية مبنية على تجربة الكاتب الصوفية ومستنده إلى ثقافته العميقة وخبرته المعرفية الواسعة، تشكّل نقلة نوعية في تاريخ السرد العربي وتصدق عليها مقولة " الرواية أمّ الإجناس الأدبية " ، وإن جمال الغيطاني أصبح بلا منازع سيد الرواية العربية المعاصرة.

الهوامش

(١) جمال الغيطاني، نوافذ النوافذ (القاهرة: روايات الهلال، مايو ٢٠٠٤) . جميع أرقام الصفحات تحيل على هذه الطبعة.

(٢) صلاح فضل، " نحو تصور كلي لأساليب الشعر العربي المعاصر" مجلة (عالم الفكر)، المجلد ٢٢، العدد ٣و٤ (١٩٩٤) ص ٨٥.

(٣) شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي (القاهرة: المعارف الجديدة ، الطبعة السابعة)، ص ٧٧.

(٤) ميلان كونديرا، فن الرواية، ترجمة: بدر الدين العروكي (بيروت/الدار البيضاء: إفريقيا الشرق، ٢٠٠١) ص ١٤.

(٥) أرنست همنغواي، الوليمة المتنقلة، ترجمة علي القاسمي (الرباط: منشورات الزمن، ٢٠٠٢) الطبعة الثانية ص ٧٥.

(٦) علي القاسمي، العراق في القلب: دراسات في حضارة العراق (بيروت/الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٤) ص ٢٧٢.

(٧) انظر المقال القيم الذي كتبه الدكتور جابر عصفور عن الموضوع بعنوان " جدار بين ظلمتين والمنافي العراقية" الذي ظهر في مجلة (العربي)، العدد ٥٤٩ (أغسطس ٢٠٠٤) ص ٨٧-٧٩.


في فرانكفورت ...
زوار من الفضاء
الجن
تفسير الأحلام
الجعفري

من قصيدة التوقيعات إلى القصيدة الطويلة
عن تجربة سيف الرحبي الشعرية

فخري صالح

ينتسب سيف الرحبي إلى تيار في قصيدة النثر العربية يعمل على تصعيد اليومي واقتناص اللحظات الكثيفة الشديدة الدلالة ليبني منها خطابه الشعري. وهو منذ مجموعته الأولى "نورسة الجنون" (دمشق، ١٩٨٠) يطور هذا الخطاب باتجاه نبرة كونية حادة ونزعة تدميرية هاذية تنعى الكون والوجود وتشدد على الخراب المقيم في أس الكون. وتتراوح الأشكال التعبيرية التي يتخذها الرحبي بين القصيدة القصيرة الشديدة الكثافة، التي تقترب من قصيدة التوقيعات أو "الهايكو"، والقصيدة الطويلة التي تتوسل الامتداد والتوسيع والسرد والخطاب الموجه للنفس والآخرين حيث يحاول الشاعر كتابة مانيفستو الخراب والانهيار الذي يراه شاملا النشاط البشري كله. وتتميز قصيدة الرحبي، بعامة، باللجوء إلى سرد سيرة الماضي وتكثيف التعبير عن فكرة الانهيار التي يدور حولها معظم شعره.

مؤكد أننا ماضون نحو النهايات المحتومة

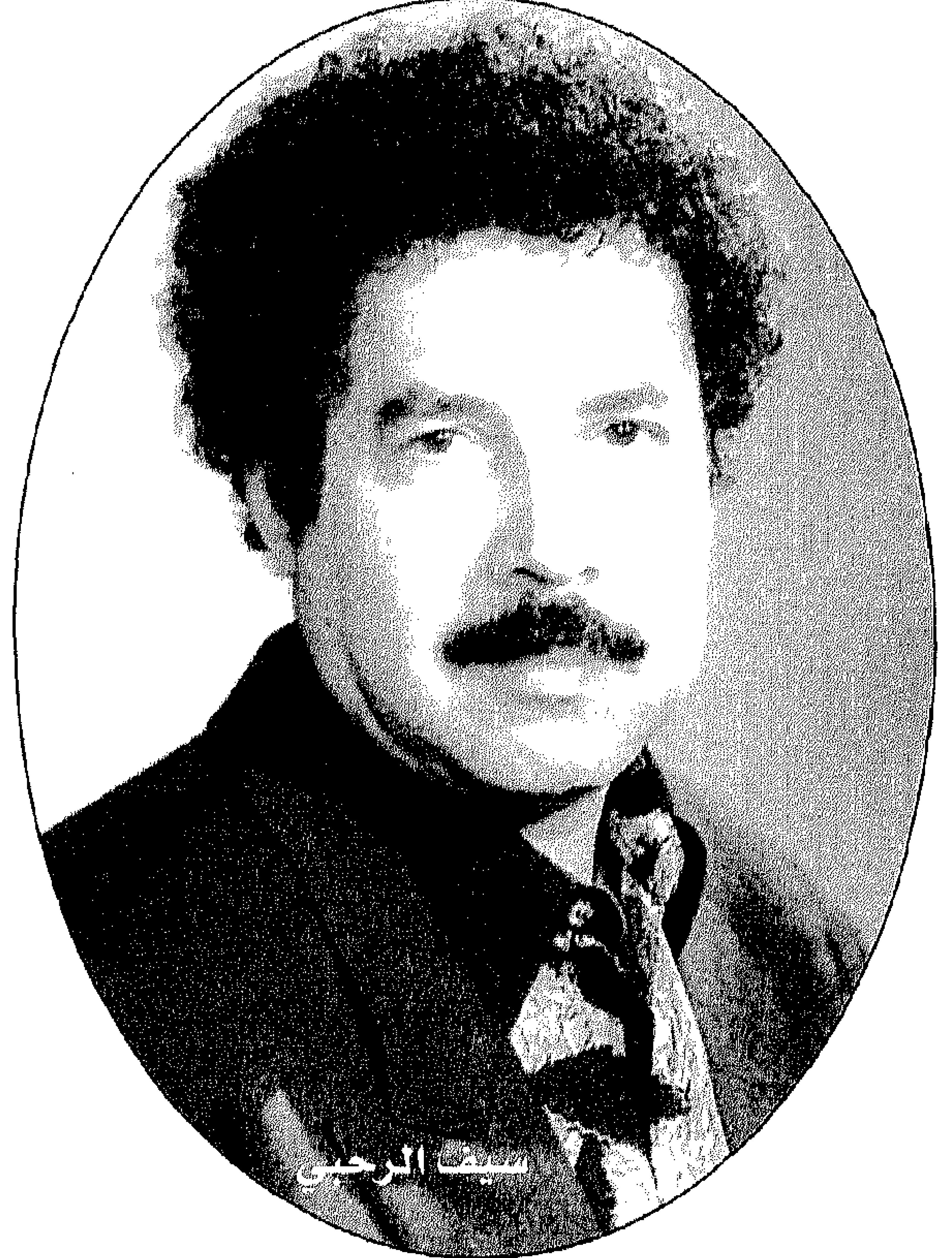
لهذا الرعب الجليدي
الذي تقوده رياض الأطفال
وفرق الإنشاد الوطني
لهذه الموسيقى تلعق الدم
مثل ضباع المسالخ

مجزرة تتزوج أخرى
وقتلة يمسحون الشوارع
من آثار الدم العالق في
أهداب القمر"١"

يلخص الاقتباس السابق رؤية الرحبي الشعرية، وخياره التعبيري الذي سنعثر عليه في مجموعاته الشعرية اللاحقة. فهو، جريا على أسلوب محمد الماغوط في تركيب الصور الشعرية الصادمة والوحشية والمنفلتة من قيد التعبير الشعري السائد، يبشر بالرعب ونشيد الدم منهيا قصيدته بالالتفات إلى قرينه الشعري ليزف إليه بشرى الخراب والحريق القادمين مضيئا مشهد الخراب من خلال الإحالة على السينمائي الإيطالي بازوليني ونيرون الذي أحرق روما، مازجا في إحالته تلك بين تاريخ الماضي والقراءة المعاصرة لهذا الماضي.

أيها الرجل الجالس على جفن
روما
تقرأ بازوليني وتفكر..
ها هو نيرون قادم
بعصافيره وأقفاصه الذهبية."٢"

تحتشد قصيدة الرحبي بالإحالات التاريخية والثقافية ما يجعل فك شفرة صورها الشعرية صعبا على القارئ العادي. ومع أن صور الرحبي الشعرية تتميز بالوضوح في العادة، أو أنها أقل غموضا من تلك الصور التي نعثر عليها في قصائد الشعراء العرب المعاصرين الذين يكتبون قصيدة النثر، إلا أن السياق الثقافي الذي يحيل إليه شعره يتطلب قدرا من التأويل المواري لهذه الصور، فصورة الشخص الذي يقرأ بازوليني



متفكرا في حال العالم جالسا على جفن روما يحيل على أنا الشاعر القادم من الشرق حيث تصبح روما مكانا مجازيا تذوب فيه الأمكنة ويكون خرابها المتوقع في القصيدة كناية عن خراب الأمكنة جميعا.

بالمعنى السابق يأخذ شعر الرحبي طابعا أليجوريا، إذ يحكي حكايات الآخرين فيما هو يحكي عن نفسه، ويسرد سيرة التاريخ فيما هو يسرد سيرة الحاضر، ويتكلم عن الماضي في الوقت الذي يكثف التعبير عن الحاضر المحتشد بصور الخراب. ومن ثمّ فإن توسّل البعيد والقصيّ واللا شخصي والتاريخي هو سمة أساسية من سمات شعر الرحبي، ومعظم منجز قصيدة النثر العربية في

الوقت الراهن، لأسباب تتعلق بطبيعة تجربة قصيدة النثر التي تنفر من الغنائية بعامة، وتحاول تنكب الشخصي، وما يوهم بتطابق الأنا الشعرية مع أنا الشاعر. لكن هذا الكلام لا يعني أن الرحبي، أو غيره من شعراء قصيدة النثر، لا يقتربون في أحيان كثيرة من الروح الغنائية لأن أنا الشاعر حاضرة بقوة في قصيدته في الوقت الذي توهم بغيابها وحضور صوت موضوعي يحكي عن العالم ويحدث عن أخباره.

في قصيدة بعنوان "خطوات" (من مجموعة "مدية واحدة لا تكفي لذبح عصفور" ١٩٨٨) تفصح أنا الشاعر عن نفسها معلنة عن ثقل الماضي ومطاردة أشباحه. وتكثف هذه القصيدة علاقة الشاعر بالماضي والتاريخ والموروث، وكل ما يشكل جزءا من الظلال الدلالية لكلمة "الماضي"، كما تكشف عن تطابق محور التعبير عن التجربة الشخصية، في العلاقة مع الماضي الشخصي، مع محور التعبير عن تجربة الجماعة الوطنية والقومية. إن القصيدة، رغم وضوحها وإيهامها بالحديث عن التجربة الشخصية للشاعر، تضيء لنا علاقتنا الإشكالية بماضينا وميراثنا الذي تطاردنا أشباحه وظلاله.

أمشي أحس أن تحت قدمي
سماء تضطرب بكامل ضحاياها
وفوق رأسي أرضا توقفت عن
الدوران
أسمع رعد خطوات ورائي
خطوات أشخاص قادمين
من الماضي
صامتين كأنما على رؤوسهم
الطير
أيها الماضي تراجع قليلا
كي نكمل نزهة اليوم."٣"

❖

سأنتقل الآن إلى شكل آخر تتخذه قصيدة سيف الرحبي، وهو ما يمكن أن نطلق عليه اسم "قصيدة التوقيعات"، أي تلك القصائد القصيرة التي تقترب من روح قصيدة الهايكو وتعتمد في تركيبها على التعبير الموجز عن فكرة محددة أو حالة شعورية بعينها بحيث تحقق هذه القصيدة وحدة الانطباع والتأثير التي تحدث عنها إدجار ألن بو في تعريفه للقصيدة والقصة القصيرة كذلك. إن معظم قصائد "رجل من الربع الخالي" و"جبال" تتوسل هذا الشكل الشعري للتعبير بإيجاز وكثافة عن فكرة محددة أو تجربة ذات وقع مؤثر.

قصيدة "فانوس" التي تتكون من أربعة سطور شعرية قصيرة وخمس عشرة كلمة مثال نموذجي لهذا الشكل الشعري، فهي تعتمد استعارة شديدة السطوع (جرح النافذة) لتقوم برد هذه الاستعارة على العذاب الإنساني الغائر في الأعماق.

جرح النافذة الذي أراه كل يوم
يضيء الليل
وكأنما فانوس يضيء الأعماق
السحيقة
للجرح البشري."٤"

لكن مشكلة القصيدة السابقة تتمثل في الربط القسري بين جرح النافذة وجرح البشرية. ثمة صورتان يقوم الشاعر بعملية ربط آلي بينهما، حيث يرد الصورة الأولى على الثانية بقصدية ومباشرة واضحتين ما يضعف التعبير الشعري ويخفف الشحنة العاطفية المركبة التي يحدثها التقاء الصورتين. نضيف إلى ذلك أن في القصيدة زوائد لا ينسجم حضورها مع طبيعة هذا الشكل من أشكال التعبير الشعري، فالجملة: (الذي أراه كل يوم) زائدة في السياق، وكذلك كلمة "فانوس" التي تقابل صورة الجرح في السطر الأول؛ وقد كان حذف هذه الزوائد حريا بإضفاء قدر أكبر من الكثافة والتعبير الأكثر عمقا عن صورة جرح النافذة الذي يضيء الليل، بمعانيه المجازية المختلفة، ويغوص عميقا على أحزان النفس البشرية الغائرة في ظلماتها.

لنأخذ مثالا آخر لقصيدة التوقيعات من مجموعة "رجل من الربع الخالي" لنرى كيف يطور سيف الرحبي تجربته الشعرية مستثمرا هذا الشكل الصعب من أشكال قصيدة النثر.

تحتشد قصيدة الرحبي بالإحالات التاريخية والثقافية مما يجعل فك شفرة صورها الشعرية صعباً على القارىء

في قصيدة "غرف مهجورة" ثمة صورة مركبة لمشهد أناس يعدون بيتا للسكنى ولكنهم يرحلون عنه مسرعين تاركين سجائرهم مشتعلة فيما تعصف الريح في جنباته. يشبه المتكلم هذا المشهد بحسرة المتكلمين على أطفالهم القابعين في ضمير الغيب. ونحن نلاحظ أن فك شفرة هاتين الصورتين، اللتين يفترض ضمير المتكلم أنهما متشابهتان، صعب للغاية، فما هي العلاقة بين الغرف المهجورة للتو والحسرة على أطفال لم يولدوا بعد؟ هل هي عدم التمتع بالسكنى وحس الافتقاد؟ أم أن المتكلم في القصيدة يريد أن يشيع الإحساس باليأس والإحباط؟ إن الصورة غامضة مستغلقة، وما ينقذ القصيدة هو صورة "حيوانات ما قبل التاريخ الغارقة في إرث النوم" فهي على الرغم من غموضها إلا أنها قائمة بذاتها لا تحتاج إلى مقارنتها بغيرها من الصور لكي نستطيع التوصل إلى المعنى الثاوي في العلاقة بين إرث النوم ومياهه وحيوانات ما قبل التاريخ.

ما يمكن قوله في هذا السياق هو أن طبيعة الشعر المعاصر، بأشكاله وتياراته المختلفة في معظم لغات العالم، تتسم بالغموض وصعوبة فك شفرة الصور والدلالات لأسباب تتعلق بحرية تخليق الصورة الشعرية واللعب الحر للدوال في العمل الشعري. وهو ما نلاحظه في شعر سيف الرحبي وغيره من شعراء العرب المعاصرين سواء كان الشكل الذي يتوسلونه هو شكل التفعيلة أو شكل قصيدة النثر. ولعل قارئا آخر للقصيدة يعثر في قصيدة "غرف مهجورة" على معان ثاوية تختلف عما توصلت إليه في تحليلي السابق.

الحسرة التي نذرفها على أطفالنا
القادمين
تشبه الغرف التي أثثناها قبل قليل
ورحلنا
تاركين السجائر فوق منضدة الكتب
والريحُ تعصف بالجنبات، حاملة
إرث النوم، مياهه التي تغرق
فيها حيوانات ما قبل التاريخ..."٥"

إذا كانت القصيدة السابقة غامضة يصعب فك شفرتها فإن مجموعة "جبال" تتضمن عددا كبيرا من القصائد القصيرة التي تصلح أن تكون مثالا ناجحا لقصيدة التوقيعات أو الهايكو بصورتها التي ظهرت عليها في قصائد النثر العربية. في "جبال"

تغلب على هذا النوع من القصائد وحدة الفكرة أو الصورة ووحدة الانطباع والأثر، وأسلوب الضربة النهائية الحاسمة كما في الموسيقى:

في هذه البقاع القصية
هذه البقاع المهجورة حتى من عواء الذئب
أسرج ضوء الشمعة وأسافر"٦"
أو:
السماء مشدودة مثل قوس
في انتظار صيف لاهب
وأنا ما زلت أنتظر الغائبين
"الذين لن يصل بهم قطار أبدا"٧"
أو:
كل هذه الذرى
ولا أحد تركله رغبة الصعود
إلى جبل."٨"

وهي قصائد تعتمد الكثافة الشديدة وتركيز الصورة أو المشهد حاذفة كل الزوائد لإيصال الفكرة أو الانطباع إلى القارئ، على عكس ما رأينا في القصائد المركبة التي تحتشد بالصور والعلاقات الغامضة في قصائد "رجل من الربع الخالي".

❖

ينتقل سيف الرحبي في مجموعتيه الشعريتين الأخيرتين إلى كتابة نصوص تعتمد التوسع والامتداد وتعميق الحالة الشعورية لأنا المتكلم. في "يد في آخر العالم"٩" يكتب سيرة لماضيه الشخصي والعمومي، للذات والمكان في نص يتحرك ذاهبا آيبا بين تاريخ عمان وحاضر البشر في الزمان الجديد.

لكن هذا النص، غير المبني بصورة جيدة والذي يلجأ إلى استعارة أدوات النثر كلها، من سرد وتوسع وشرح ووصف وتأويل وعطف الكلام على الكلام وعناية بالوضوح والتوصيل، ويخلو في كثير من مقاطعه من الكثافة والاختزال، لا يبلغ مستوى مجموعات سيف الرحبي الأولى التي لفتت الأنظار إلى هذا الشاعر العماني في مرحلة مبكرة نسبيا من تجربته. ومع ذلك فإن الشاعر يعاود كتابة نص طويل آخر في "الجندي الذي رأى الطائر في نومه"١٠" متخذا العنوان نفسه للمجموعة الشعرية بحيث يبدو هذا النص الطويل نسبيا مركزيا ترجّع القصائد الأخرى بعض تفريعاته النصية.

يقوم نص "الجندي الذي رأى الطائر في نومه" على حكاية مركزية تدور حول الجندي والطائر الذي يلقي ضوءا ساطعا على دلالة الحرب والصراع بين البشر. لكن الشاعر يتوحد في الصفحات الأخيرة مع الجندي الذي يصل إلى مدينته التي تحمل علامات الحرب والموت"١١". وبالرغم من هذه الحيلة الذكية إلا أن نص "الجندي الذي رأى الطائر في نومه" يعاني من المشكلات نفسها التي واجهتنا في "يد في آخر العالم"، فهو يسقط في النثرية ويفتقد في معظم مقاطعه الكثافة والتركيز التي نجدها في قصائده القصيرة التي يضمن الشاعر بعضها في مجموعة "الجندي الذي رأى الطائر في نومه". ويمكن لنا أن نقارن جماليات هذا النص بالجماليات التي تحفل بها قصيدة "ذكرى" التي تنتمي في شكلها إلى ذلك النوع من قصائد النثر والتي تنمي حدثا محددا وتشكل صورة ومشهدا يؤديان إلى غاية بعينها تسطع في السطر الأخير من القصيدة.

يمتلك الرحبي براعة في القصائد القصيرة التي يسيطر تماماً على بنائها وينجح في لمّ المشهد حول بؤرة محددة

كادت النظرة أن تتجمد
في فضائها الساكن
وهي تقول:
"مر زمن بعيد لم نلتق"
مرت أجيال وحروب
مرت شاحنات في ليل حالك
مرت صيحة الغراب على رؤوسنا، ضحى
ذلك اليوم القاسي من شهر آب."١٢"

ففي القصيدة السابقة نقع على براعة سيف الرحبي في القصائد القصيرة التي يسيطر تماما على بنائها وينجح في لمّ المشهد كله حول بؤرة محددة، ويكثف الصورة أو وصف الحدث بحيث يبدو السطر الأخير من قصيدته بمثابة الضربة النهائية المدوية التي تشبه حركة الآلات الموسيقية في الثواني الأخيرة من العمل الموسيقي السيمفوني. ولعل أهمية ما يكتبه سيف الرحبي في منجز قصيدة النثر العربية تكمن في هذه البراعة التي تمتلكها قصائده القصيرة إن في قصيدة التوقيعات أو الهايكو أو في القصائد الأطول نسبيا التي تلتمّ حول بؤرة محددة، لا في محاولاته الأخيرة لكتابة نصوص شعرية طويلة تعتمد التوسع والامتداد والدوران في حبكات فرعية لكونها تسقط كما رأينا في النثرية وتبتعد كثيرا عن البؤرة المركزية التي يفترض أنها تدور حولها.

هوامش وإحالات

١. سيف الرحبي، "كونشيرتو من أجل داليا"، معجم الجحيم: مختارات شعرية، دار شرقيات، القاهرة، ١٩٩٦، ص: ٣٠.
٢. المصدر السابق، ص: ٣١.
٣. المصدر السابق، ص: ١٦١.
٤. سيف الرحبي، رجل من الربع الخالي، دار الجديد، بيروت، ١٩٩٣، ص: ٢٤.
٥. المصدر السابق، ص: ٤٥.
٦. سيف الرحبي، جبال، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٦، قصيدة "سفر"، ص: ٢٦.
٧. المصدر السابق، قصيدة "وصول"، ص: ٧٦.
٨. المصدر السابق، قصيدة "هذه الذرى"، ص: ٩٢.
٩. سيف الرحبي، يد في آخر العالم، دار المدى، دمشق، ١٩٩٨.
١٠. سيف الرحبي، الجندي الذي رأى الطائر في نومه، منشورات الجمل، كولونيا (ألمانيا)، ٢٠٠٠.
١١. يكتب الرحبي في نهايات هذا النص:

لم أمض
في طريق ضوء ولا ظلمة
ولا جهل أو معرفة
لم أمض في طريق
وحدها القدم قادتني إلى خارج الثكنة
❖❖
وصل الجندي إلى مشارف المدينة
أو ما تبقى منها

المصدر السابق، ص: ٨٥
١٢. المصدر السابق، ص: ١٠.



التجارب البائسة.. لشهرة عالمية!

ليلى الأطرش

انتقال الهندية بابي هالدر من قاع مجتمعها وأدنى مراتبه كخادمة في البيوت إلى كاتبة مرموقة، أمر يدعو إلى التوقف.

إنها قصة تشبه الفيلم العالمي الشهير" ماي فير ليدي"، فهي كبطلته بائعة البنفسج، يُقَيَّض لها من يؤمن بقدرة الإنسان على التكيف إذا وجد من يتعهده ويرعاه، فيرميها قدرها عند رب عمل هو البروفيسور بربوذ كومار حفيد أعظم الشخصيات الأدبية في اللغة الهندية، الذي لمس لديها موهبة القص، فشجعها على كتابة سيرتها الذاتية، وراجعها لها وأجبرها على كتابتها مرات وشهوراً طويلة قبل أن يقرر نشرها، فحقق كتابها شهرة كبيرة في بلادها، وتجاوزها إلى العالم، وعرض المنتجون الهنود تحويله إلى فيلم طويل، وتناقلت أخباره وكالات الأنباء، فسارع المترجمون لمعرفة خبايا مجتمع شرقي بعيون خادمة من أهله تتقلت بين مستوياته الاجتماعية وعملت معها، ووقفت على دقائقها.

فماذا من جديد في قصة خادمة هجرتها أمها طفلة، وقاست جور والد ظالم وزوجته المستبدة، ثم زواجها في الثالثة عشرة من رجل يبلغ ضعف عمرها؟

في الهند ملايين الخادمات مثل بابي، فهو مجتمع رأسمالي طبقي طائفي، وتتناحر فيه مئات المذاهب وتتصالح وتتعايش منذ القديم، وفيه سوق لنخاسة الأطفال المشردين أو من يبيعهم ذووهم، ويجبرون على كل أنواع الرذيلة، البغاء والمخدرات والتسول وحتى بيع أعضائهم. فماذا قالت بابي لتتميز في مجتمع يعج بالبؤس والفقر، تماماً كما هو متخم بالأثرياء والمتعلمين والقادرين، ويملك أسلحة نووية متطورة؟

ما فعلته بابي أنها كتبت تجربتها بصدق، وكلما أخفت شيئاً أو ذكرته باقتضاب حرجا وحياء أجبرها البروفيسور على إعادة كتابته بصدق وبلا مواربة فتميَّزت، رغم أن الملايين مثلها يقاسون ويتعذبون كل لحظة، ليس في الهند وحدها بل في شتى بقاع الأرض، دون أن تسنح لهم فرصة البوح، أو يلتفت العالم إلى معاناتهم.

فلماذا تلمع تجربة إنسانية في زمان ومكان ما دون كل مثيلاتها، وتبهر العالم بخصوصيتها رغم أن الملايين من شبيهاتها تحدث كل آن؟

تُذكِّر بابي هالدر بمحمد شكري وكتابه " الخبز الحافي"، ففي موانىء العالم كله يستغل أطفال الحاجة، ويتعرفون إلى البحارة ويقدمون خدماتهم كلها، ولكن تجربته وحده أثارت اهتمام العالم، حين دفع القدر به ليتعَرَّف في طنجة إلى جان جينيه الذي أصر عليه أن يكتب سيرته الذاتية، بدءاً من تشرده وبيعه لجسده ليقيم أوده، ثم دراسته بعد أن تجاوز العشرين. وظل جينيه يمزّق كل ما يكتبه شكري، لأنه لم يبح ويصدق بما يكفي لتجربة إنسانية صادمة وفريدة. وحين استقر على ما نشره، تكرس كاتباً مميزاً، وَتُرْجِم "الخبز الحافي" السيرة غير المسبوقة عربياً إلى أكثر من أربعين لغة عالمية.

كُتِبَتْ سير ذاتية عربية كثيرة بدءاً من " أيام " طه حسين، و"عصفور من الشرق" و"يوميات نائب في الأرياف" لتوفيق الحكيم، ومروراً بالكثيرين الذين اعتبروا أن أقصى ما يمكن البوح به هو الاعتراف بالفقر والجوع والتخلف الاجتماعي أو التندر بالبخل.

ولعل " ذكرياتي" لمحمد مهدي الجواهري قد شكلت سابقة حين اعترف بأنه سرق، بينما كثيرها تصفية حسابات، خاصة مع ساطع الحصري السني المتنفّذ في وزارة التربية والتعليم.

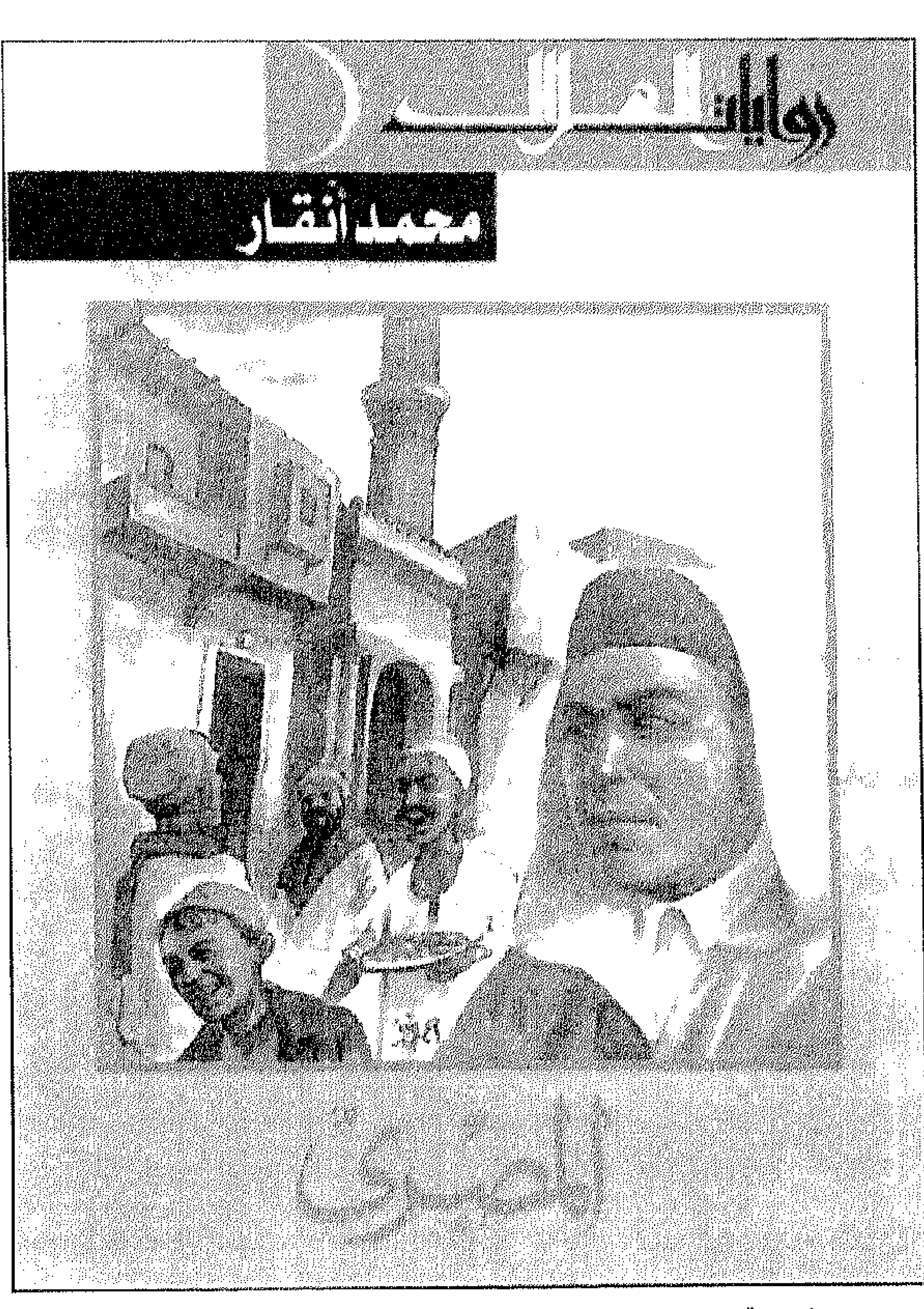
واستغل عبد الرحمن بدوي سيرته "حياتي" ليصفي بها حسابات قديمة بطول عمره وغناه، فجاءت مريرة وجافة. وتحايلت "غربة الراعي" لإحسان عباس على اغترابه العاطفي في زواج مدبر لم يشبع روحه لعدم التكافؤ، واكتفى بمسيرة نجاحه وتفاصيلها.

قصص النجاح في العالم كثيرة ويومية، ولكن قلة منها يتوقف العالم عندها مندهشاً، فالنجاح بداية يَجُبُّ ماضي أصحابه، وتضيع البدايات المميزة في سير أصحابها، لهذا قال أوناسيس جملته الشهيرة" لا تسألني كيف صنعت المليون الأول، ولكني سأحدثك عن صناعة المليارات بعده" هي البداية التي تحمل الخصوصية والحياة الحقيقية، بتحديها وتشردها وعصفها وغناها، فأوناسيس بدأ عاملا للتنظيف على باخرة قبل أن يملك يخته الخاص.

كثيرة هي الزوايا المعتمة في السير الذاتية، لأن قليلا من البشر يملك جرأة تحدي الثقافة الاجتماعية ليروي بصدق ما يمكن أن يميز تجربة، ولهذا لا ينجح منها إلا النزر اليسير، أما المتبقي فهو تجارب وتفاصيل متكررة تحدث لكل البشر كل يوم، رغم الدراما الكبيرة فيها.

المدينة والسراب الروائي
قراءة في رواية "المصري" لمحمد أنقار

د.شرف الدين ماجدولين - المغرب



لعل من أكثر السمات الجمالية اقترانا بروايات الفضاء قدرتها على تكثيف اللحظات الشعورية وتمييزها بهالة صورية تتعالى عن الحدث العارض والموقف العابر، وتمنحها قوة التجريد. من هنا كثيرا ما تتحول وقائع اليومي، المرتبطة بجغرافيا إنسانية بذاتها، في زمن ما، إلى أفق للمماثلة بين الأحوال الإنسانية ورمزية المكان الحاضن. ولذلك فلا يمكن أن نرى في تجارب روائية كـ: "الثلاثية" لنجيب محفوظ، و"جسر على نهر درينا" لإيفو أندريتش، و"سيرة مدينة" لعبد الرحمن منيف، إلا تكثيفا صوريا، ذا قدرة عالية على اختزال مدارات التفاعل الإنساني، كما لا يمكن أن نتمثل روايات: "غرناطة" لرضوى عاشور، و"بريد بيروت" لحنان الشيخ، و"ثلاثية الرباط" لعبد الكبير الخطيبي، إلا من حيث هي وصل لإمكانيات الجدل الوظيفي بين شخصيات المدن ووقائعها الحسية واحتداماتها الكلامية، من خلال بصيرة ذهنية موحدة تتصادى فيها المؤثرات التخييلية، وتتساند في تخليد المغزى الروائي الجميل.

ولا يخرج الإصدار الروائي الموسوم بـ"المصري"(١) للكاتب المغربي محمد أنقار عن هذا الأفق البلاغي ورهاناته الجمالية، فهي رواية تحكي مأزق الوقوع بين سلطتي "الإمكان" و"الوهم"، وتصور الخيبة الناجمة عن محاولة الانسراب -عبر شرنقات الخيال- بين واقع الانتماء الحسي إلى مدينة بذاتها (تطوان)، والانحياز المعنوي إلى إبدالها المتخيل (القاهرة). كما تسعى رواية "الناقد" محمد أنقار، الواعي بعدته السردية، إلى تخييل منزع المقارنة بين النماذج البشرية، واستعارة الوظائف والملامح والصفات، عند بطله "أحمد الساحلي"، بالارتكاز الدائم على صور شخصيات الفضاء القاهري البديل، والاستدعاء المطرد لمواقفها ومفارقاتها العابثة وحوارتها المنغرسة في محيطها الشعبي، بحيث تسرب تقاسيم هذا الولع في النسيج الداخلي للرواية ككل، مولفة لحمتها النصية، دامغة أفقها بصبغة البحث المحموم عن "ماهية" المدينة، ومعدن عراقتها.

هكذا تتبنى الحلقات النصية لرواية "المصري" على إيقاع "النأي" و"الارتداد"؛ ابتعاد متواصل عبر الزمن للبطل "أحمد الساحلي" عن تحقيق حلم الكتابة، وانفصال مسترسل عن الذات الدفينة، عبر الانغمار في العادات اليومية وعلائق الأسرة والأصدقاء، وعجز متفاقم عن الإمساك بكنه العالم "التطواني". يقابل كل ذلك ارتداد متواتر إلى ذاكرة الصور، ووقوع في دائرة السحر "المصري"، واخفاق في استكشاف سر "العتاقة"، وانزياح -في كل مرة- من "الأصل" إلى "الإبدال". وهي العملية المفضية في المحصلة إلى "الفراغ" الصادم، ذي الهالة المأساوية، الذي ينتهي إليه البطل "المحاكي" بعد هروب الكل: الأبناء والأصدقاء والعمر والمحيط وحلم الكتابة المؤرق.

يسعى"أحمد الساحلي" المدرس الذي أزفت ساعة تقاعده، المفتون بالرافعي وطه حسين والمنفلوطي ومنشورات الهلال ودار الكتب ودار المعارف، والمدمن العتيق لروايات نجيب محفوظ وصور جمال قطب وحسين بيكار واللباد والتوني، إلى تقديم ما يمكن أن نسميه رواية "العمر "، نصا يستقطر فتنة مدينة تنشد من يخلدها، ولوحة تعوض عما ذهب من سنوات في الاستكانة إلى فتنة الاستيعاب والتلقي. ولقد شكل هذا المثير الموضوعي معبرا لهيكلة روائية لا تخلو من حذق؛ حيث تلتقي حلقات بحث البطل عن مادة الكتابة، برغبة الروائي الأصلية في إبداع رواية "المدينة". كما يتحول التجوال "الكاريكاتوري" للشخصية الحالمة بين معابر المدينة العتيقة، إلى تخطيط جدي من قبل الروائي لاستكناه دروب تطوان وحوماتها، واقتناص طرائفها، وتسجيل مخزونها الكلامي ورصد إيقاعها الدنيوي. بل إن عملية الارتداد المطرد إلى عوالم "نجيب محفوظ"، التي تبدو ظاهريا قناعا يعوق "البطل" عن النفاذ إلى سر الأمكنة وإيحاءاتها الأصلية، تضحى لعبة قصدية في

الموازنة بين "الحسي/المحتمل" وارتداداته المجازية، حيث لا يمثل البطل إلا بوصفه تركيبا معقدا لمعادلة إبداعية ثلاثية الأبعاد تتكثف رمزيتها بمزجها الظلال الصورية للشخصية المحلية بمثيلاتها القاهرية بالذاكرة التخييلية لأبطال روايات "خيبة الأمل" عموما؛ ويسترعي انتباه قارئ الرواية منذ الوهلة الأولى- الخيط الرفيع الذي يحاول الروائي جدله بشاعرية شفيفة، بين التكوين الملتبس لـ"أحمد الساحلي" و"شرنقات وهم" أبطال نموذجيون في كلاسيكيات "فلوبير"، و"سيرفانتس"، و"توماس هاردي" وغيرهم.

ولما كان التخطيط السردي مستندا إلى تقنية الربط الصوري بأبعاده تلك، فقد بات تكوين البطل تشكيلا متعدد الألوان للمحة رئيسة موحدة هي "التمادي في الحلم"، إذ ثمة دوما إصرار من قبل "أحمد الساحلي" على الاستمرار في الوهم، وعدم التسليم بالوقائع الملموسة حتى عندما تصدمه الحقيقة في الأسواق على يد "بائع السمك" السمج، أو في "الكازينو" في لحظات الثرثرة مع "المحامي" الحكيم، أو في البيت حين معايشة أهواء الزوجة العملية. وسرعان ما يتجلى السراب المطوح بوجدانه مزيجا من الشطح الفنطازي لـ"ضون كيخوطي" والطموح القاتل "لإيما بوفاري".

ولا شك أن الروائي حين يعيد تخطيط محطات حياته بين مفصلي زمن "العصر" و"الغروب" فإنما ليذكي الإحساس بمأساوية مساره العبثي بين حدين زمنيين يطبق عليهما إيحاء الموت؛ وفي ما بينهما تتراكب بوتيرة "جنائزية"، فصول "الاستعداد النفسي" و"حومة البلد"، و"الطرانكات"، و"السويقة"، و"العيون"، باسترسال ينظر، في جزء منه، إلى إيقاع "بين القصرين" و"قصر الشوق" و"السكرية" في تجزيء المساحات المدينية، وتفصيل مكونات وهجها الحسي، وثرائها الرمزي، بيد أنه "ينأى" عنها في تناول المصائر، ونسج مولدات التداعي الحدثي.

وغير خاف أن "أنقار" باحث في الصور، وناقد عارف بصنعة السرد وإمكانياته في ترتيب أسباب التناسب الصوري بين المفاصل والبناء، وهو يمتلك حرفية عالية في الرسم بالكلمات وتخييل الصور بالغة الرهافة والدقة؛ والحال أنه يبدو في أحسن أحواله حين يختار، موضوعا له، تمثيل المواجهة بين روائي "واهم" (أو وهمي)، ومادته المنتقاة بعناية عن مدينته "تطوان"، حيث تنبثق المفارقة طافحة بمثيرات الأسى والسخرية معا، فاسحة المجال لإنجاز أسلوبي ثنائي البعد؛ فعبر المواجهة المتوترة، المفضية إلى السراب، تتكون شبكة التمثيل الروائي المحبوك، في الآن ذاته الذي تستحضر فيه الكيمياء الفنية القمينة باستخلاص الصور على لسان الشخصية نفسها، حيث لا يفتأ أحمد الساحلي يردد التساؤل الحائر عن سبل تحويل مظاهر الحسي، وكيفية: "استخلاص رحيقها وصوغه في سبيكة جذابة تفيد في كتابة رواية المدينة" (ص ٦٩)، كما لا يكل عن مناجاة مثاله المحفوظي واستجداء عبقريته: "المتمثلة في القدرة على استخلاص الحدث المنسجم مع موقعه القصصي"(ص ٩٨)، ومن ثم الإصرار على "مزيد من التعصير واستخلاص الرحيق"(ص ١٨٩).

أكيد أن محاولات البطل الحالم، الفاقد للموهبة، لن تجدي فتيلا، تماما كما لا يفضي الولع بشخصيات: "أحمد عاكف" و"كمال عبد الجواد" و"المعلم كرشة" إلى بث الروح في أثرها الهارب. لن ينهار يوما الجدار السميك بين "الحب" و"المعرفة"، بين الكشف وامتلاك مهارة. بيد أن هذا العجز ذاته يضحى منفذا إلى إبراز حذق روائي بارع في تحويل بعد الخيبة (في "صوغ الحسي") إلا تعلة للإنابة الجمالية، وهنا يتجلى البعد الثاني المتمثل في موازنة الصور الأصلية بصور "الإبدال" القاهري عبر خطط تعيد تنظيم المكونات في خلفية المشاهد والمقاطع السردية والوقفات التأملية، بحيث تتجلى ندية، محتفظة بقدرتها على الإدهاش، مع براعتها في جدل قيم "التنائي" مع المحيط الشخصي وتفاصيل الأمكنة وذاكرة الصور النصية.

هكذا تنبني الرواية على إيقاع الأفول، والإحساس بالتلاشي: تلاشي الزمن والخلان والقيم والأماكن الأليفة والمباهج الأثيرة، وتكتب بنفس مأسوي مرزئ، لا يخلو من سخرية سوداء، وهي في هذا السياق تشكل سردية آسرة لقسوة الزمن وعتوه، لذا لا غرابة أن تبوب بين دفتي العصر والمغرب وأن تركب على وتيرة المسير الجنائزي، فتغدو كل مفردة في عدة الوصف المتماسك مشرئبة إلى فناء الموت، ناطقة بلحن المغادرة الأسية. منذ البداية وحتى آخر سطر من مقاطع الرواية.

يقول السارد في صورة من المفتتح:

"شيخ قاب قوسين أو أدنى من الستين يواري التراب رفيقا له جاوز الستين بأسبوع واحد يتيم. وفي منعطف "النجارين" خيل إلي أن الجدران الباكية لا تزال تردد أصداء أذان العصر. أي سر رباني أو دنيوي ربط العصر بالموت حتى ألفت أن أنسج من اختلاطها معالم غربة رطبة شبيهة بالغربة الرطبة التي تجلل دروب تطوان العتيقة وتبلل حيطانها البيضاء؟. صور الموت البليل لا تفارقني منذ الصغر أيام الخوف من التيه في الأزقة الملتوية المسقوفة بالدعائم الخشبية المتآكلة... صور ندية لازمني طعمها الغميق حتى بعد أن أخرجتني يفاعتي من عتاقة الأزقة إلى رحابة الأحياء العصرية"(ص ٧).

تبدو محاولات "أحمد الساحلي" لتطويع التذكر وتوظيفه جماليا، بمثابة سعي إلى استبعاد الموت ومواجهة قدر التلاشي، وسعيا إلى تحدي الفقدان والغربة القدرية. ولما أن الموت يحتفظ بكل ذلك الثقل الدرامي فإنه يسربل أطياف العلاقة الخفية بين الشخصية وفضائها المرآوي، وينفذ إلى مرجعية

الحـــواس ويلون "الطعم" و"الرؤية" و"الرائحة"، ويصير حافز الاسترجاع ومولد التداعي، مواكبا تفاقمات اللوعة النابعة من أعماق الشخصية المعذبة. والنتيجة أن "الجنائزية" تغدو سمة المدينة الباحثة عن أثر هارب، وملمحـــا مميـــزا للســـراب الروائي المنفلت، كما الحياة، من ساعة الرمل.

في كل الفصول "تختلط الصورة ببقايا الأصداء الجنائزية"(ص ٢٣)، في تزامن مع استـعـصـاء الدروب والحومات والأسواق على الانصياع لمحاكاة البطل الواهم. وتطرز رحلة البحث عن "الخلود" بلمحات جسدية تذكي رمزية الخيبة ولوعة "النأي"، فيصير "العطش" المزمن، والغصص المتلالية، وحرقة المعدة، وآلام الدواخل منجدلة مع فقدان الموهبة واستعصاء الزمن على الثبات، وتلاشيه بسرعة البرق من صفحات العمر الأخيرة، فتبدو المحصلة الروائية تجميعا لسمات العجز النفسي والنكوص الجسدي وتبدد أي أمل في النهوض:

"ألم الحرقة يزداد وسمات الجنائز تندلق في الدروب والأزقة تكتسحها وتكتسحني فأنحرف معها منصاعا. ليس لديك الآن أصدقاء ولا أهل. وحتى الجدران والسحنات خانتك فلم تسلم لك مقاليدها فكان انهزامك إزاء العتاقة وطلب العمق... لم يبق لك ســـوى أن تتنازل عن عنادك الموروث عن سلالات غابرة وأن تفكر في الطريقة المثلى للتنازل... يكفيك أنك وقفت عند مشارف الحقيقة فلا تتجاوز حدك واعترف بهزيمتك، تطوان ستظل منتظرة فارسا آخر غيرك ليصوغها قصيدة جميلة أو رواية ساحرة"(ص ١٨١).

ولعل هذا التداعي الذي يمركز الموت في بؤرة الإيحاءات النفسية والحسية والكلامية والحدثية الطافحة ألما، هو ما يجعل الأفق الصوري شبيها بالترجيعات النغمية للحن الرئيسي؛ ثمة دوما رهان على تشظي الصورة المركزية إلى تنويعات تلتحم بالمكونات التخييلية والأبعاد الرمزية للأمكنة والشخصيات والمواقف، بما يخرجها من حسية "الإمكان" وعقلانيته، إلى رمزية "المحتمل" ومفارقاته. بالطبع تظل دوما رهانات الواقعية ذاتها متحكمة في نسج التفاصيل وتركيب خطوط الامتداد الدرامي، إلا أن اللغة الحاضنة والأوصاف المتواترة وشبكة الكلام الحواري المفتوح على الأفق المجازي "الموحد"، كل ذلك يجعل السياق النصي يكتسب بعدا فنطازيا قريبا من عوالم البلاغة المحفوظية بتنويعاتها الانشطارية والشذرية والحلقية... وفي هذا السياق تكاد تمثل رواية "المصري" النموذج السردي الأكثر تمثيلية لنزوع محمد أنقار إلى تجريب رهان "التصادي الصوري"، وإلى تجسيد خبرته القصصية في التكثيف المجازي واستقطاب الوقائع الحكائية إلى مركز درامي يشكل محور اللعبة السردية المتواترة. بل إن هذا الهاجس هو الذي يحرك التوالي الحدثي على إيقاع "الجنائزية" وينطق البطل بهواجسه المخترقة بطعم الخوف، وظلال الغروب ورائحة الانسداد في الآفاق. وهو الذي يجعل السارد، في النهاية، يستحضر مثاله الروائي، بوصفه تجسيدا للاستحالة التخييلية، ومرجعا لتضمين "الحرفية" الروائية في آن:

"ما الذي انفرد به نجيب محفوظ حتى ألم في رواياته بتفاصيل القاهرة وأزقتها وملايين بشرها وأصناف عاداتها وآلاف مشاكلها وأحلامها؟. لابد أن يكون ثمة سر يجمعني بالأديب المصري... الرطوبة التي تسري في دمي وفي دروب مدينتي، والإحساس بجنائزية العصر، والريح الشرقية، والتقزز من بيع الذمم، والتضارب في الأهواء والأصوات والقيم على نحو بشع... وطلبت من الله أن يعينني فيما تبقى لي من أيام حتى أستخلص منها قيمة قصصية متماسكة" (ص ٥٣).

لعل في هذا المقطع بعض ما يشف عن امتزاج صوتي السارد والروائي، الكاتب بالفعل والساعي إلى الكتابة بالقوة، بيد إنه إذا كان وعي البطل بتلازم السمات الإنسانية (الظاهرة والخفية) في إخصاب التخييل الناجح، غير ذي جدوى، فإن ذلك الوعي يضحى معبرا إلى إحكام نسيج الرؤية النصية للروائي، وتشكيل شبكة المعنى المحتوية لمفارقات "النأي" و"الانفصال" و"الخيبة" و"الانغمار في الوهم" و"التسليم بالهزيمة"؛ وهي الدعائم الصورية الموجهة لوظائف الفعل والكلام والاسترداد التأملي لتفاصيل الفضاء والشخصيات في رواية "المصري".

❖❖❖

لقد أصدر محمد أنقار روايته وهو على مشارف التقاعد، (كما كان يعتزم أحمد الساحلي في متن الرواية)، ولاشك أن سنوات طويلة مضت على النص الروائي الذي حدثني عنه ذات يوم كمشروع قيد الإنجاز، قبل أن أصادفه، مؤخرا، مطبوعا ضمن منشورات دار الهلال. وأعتقد أن سنوات عديدة أخرى استغرقتها الرواية، قبل ذلك الحديث، في الكتابة والتنقيح وإعادة التخطيط ورسم الحبكة والفضاءات والشخصيات، إلى أن استقامت في الهيئة التي ولدت بها، سوية، ناضجة، بعمق رؤيوي، وشفافية سردية آسرة، ولعل ذلك ما يفسر الاحتفاء الكبير الذي حظيت به في الأوساط النقدية المشرقية، حيث اعتبرت "نموذجا شيقا لسردية ناجحة مفعمة بمذاق الحياة"(٢)، و"عملا جديرا بالقراءة، مملوء بالأسئلة ويشي بطموح كبير، صاغته لغة مثقفة تبلغ، أحيانا، نثرا حقيقيا لا نعثر عليه في روايات كثيرة"(٣).

هوامش

(١) منشورات دار الهلال، القاهرة، ٢٠٠٣، (سلسلة روايات الهلال -العدد: ٦٥٩).

(٢) صلاح فضل، "المصري، رواية الولع المغربي بأدب نجيب محفوظ وشخصياته"، الحياة اللندنية، ١٠ يناير ٢٠٠٤، العدد: ١٤٨٩٨، ص١٦.

(٣) فيصل دراج، "المصري... وشقاء محاكاة نجيب محفوظ"، الحياة اللندنية، ١٤ يناير ٢٠٠٤، العدد: ١٤٩٠٢، ص١٩.

مأساة فودو الثقافة القاتلة

جمال ناجي

" فودو" شاب يعيش في أدغال إفريقيا الوسطى، رقيق الجسم أسود البشرة، وينتمي إلى قبيلة كبيرة معروفة تحتفظ بطقوس وشعائر غرائبية توارثتها عمن سبقوها، إلى حد أنها تحولت إلى ثقافة خاصة راسخة تسود مجتمع القبيلة، وتوجه أنماط سلوك أبنائها الفردي والجمعي.

كان في تلك القبيلة اعتقاد غريب تحول بمرورالزمن إلى يقين، وهو أن من يأكل من الطعام المخصص للزعيم سيكون مصيره الموت خلال شهر، لأن ذلك الطعام محرم على أفراد القبيلة، سواء تناولوه عن قصد أم بطريق الخطأ، أما لماذا؟ فهذه مسألة غيبية حددتها المعتقدات السائدة، وغلفتها بكثير من الأسرار والأوهام التي أحالتها إلى واحدة من خفايا الوجود، التي لا يجوز الخوض فيها حفاظا على سلامة القبيلة، لذا لم يجرؤ سكان تلك البقعة المجهولة من الأرض على التساؤل عن اسباب ذلك التحريم! ثم لماذا يسألون وقد رأوا بأعينهم حالات راح ضحيتها الكثيرون ممن تسللوا خفية وأكلوا من طعام ذلك الزعيم؟ بل إن أحدا ممن سولت لهم شجاعتهم تجريب تلك الفعلة لم ينج ولم يكتب له البقاء!

هذا الأمر حير العلماء والباحثين وبعثات التقصي التي توجهت إلى تلك المنطقة حيث القبيلة المسحورة، وحيث مخالب الموت المقيم الذي لم يجدوا له تعريفا في قواميسهم، خصوصا أنهم شهدوا بفزع وذعر، هلاك ثلاثة من السكان للسبب ذاته! وحتى حين تحمس أحد الباحثين الشبان، وقرر التطوع بتناول قطعة من الشواء المعد للزعيم خلسة، فقد منعه رئيسه، بعد أن تسللت إلى نفسه شكوك بوجود مجريات وخفايا خارج نطاق العلم، وفوق طبقات الإدراك البشري.

كان لا بد من إيجاد حل للغز ذلك الموت الرهيب الذي فتك بالكثيرين دون التوصل إلى أي تفسير منطقي يكفل وقف تلك الظاهرة المحيرة، لذا قرر رئيس البعثة الإستعانة بعدد من الأنثروبولوجيين، علهم يعثرون على حل لتلك المعضلة التي أذهلتهم وخلخلت يقينهم.

في تلك الأثناء، إكتشف الشاب فودو ـ بعد فوات الأوان ـ أنه أقدم على ارتكاب الفعل المحرم حين أكل من طعام الزعيم بطريق الخطأ، وتلك كانت البداية التي أعانت البعثة على التوصل إلى السر الدفين، فقد راقبوا ذلك الشاب في صحوه ونومه، وعاينوا ما طرأ على جسمه من اضطرابات تم التحقق منها عن طريق الفحوصات الطبية، لاحظوا أيضا كيف أن دقات قلبه تغيرت وتسارعت، وكيف اضطربت المراكز العصبية التي تنظم دورة الدم في جسمه، وتنبهوا إلى وميض الفزع في حدقتيه، وإلى انسحاب الدم من وجهه الذي بدا شاحبا ذابلا متهيئا للرحيل.

حاولوا معالجته بالحقن والسوائل والمهدئات، لكن، كان ثمة ما يعطل فاعلية أدويتهم وعلاجاتهم، شيء لم يتمكنوا من تحديده، لكنهم سلموا بقوته وسطوته، بدليل أن فودو، حين أفاق من غيبوبته، صار يرتعش بين أيديهم، ويصيح من أحشائه كأنما هي ملأى بالسموم الفتاكة: كان يبحث عن أي منفذ للبقاء، وحين لم يتمكن من الظفر به، فارق الحياة بعد اثني عشر يوما من تناوله قطعة من الطعام المميت!

كان الأمر مرعبا للباحثين، فقد تحققوا بأنفسهم من وجود تلك القوة الخارقة التي اختطفت أرواحا كثيرة كان فودو آخرها! لكن احد العلماء الأنثروبولوجيين استطاع ـ متأخرا ـ حل ذلك اللغز المثير، بعد أن تتبع تاريخ القبيلة وسلالاتها، ودرس عاداتها وتقاليدها وأساطيرها، وأعد تقريرا مطولا يفيد: أن الشاب خضع كغيره من أفراد القبيلة إلى الثقافة السائدة في مجتمعه، وأنه مات بفعل الصدمة التي تفاعلت في عمق نفسه، وتحولت من مجرد فهم ثقافي متوارث أو مكتسب، إلى فعل فسيولوجي أودى بحياته!

وحين طلب منه التوضيح قال: إن سلطة الثقافة السائدة هي التي قتلت فودو وغيره من ذوي الحظ العاثر، وأن تلك السلطة أقوى من كل العلاجات والإجتهادات العلمية والمخبرية التي لا يمكنها التغلب على مسلسل الهلاك.

وحين قيل له: لكن كيف السبيل إلى وقف هذا الموت؟ أجاب بأن مفتاح العلاج كامن داخل ثقافة القبيلة ذاتها، فلو أصدر كاهنها أو ساحرها فتوى تبرئ ذلك الشاب وسواه من خطيئة طعام الزعيم لتمكنوا من النجاة والعيش، لأن في تلك الفتوى ثقافة جديدة رغم انتمائها إلى الثقافة السائدة في ذلك المكان،،، وهذا ما حدث بالضبط حين تفاهمت البعثة مع الكاهن، فأصدر فتواه التجديدية المعلنة التي برأت أول من ارتكب خطيئة تناول الطعام المحرم بعد ذلك الشاب، فأتاحت له فرصة البقاء.

كان فودو آخر ضحايا تلك الثقافة القاتلة.

البنية الدلالية في رواية
ليلتان وظل امرأة للروائية ليلى الأطرش

رفقة محمد دودين

الناظر في رواية ليلى الأطرش: "ليلتان وظل امرأة"، سيجد نفسه مدفوعاً وابتداءً بتلمس حدود العنوان، وحدود العنونة الداخلية في النص بوصفها من موجهات التلقي، تساهم في إيجاد آفاق التوقع محيلة أولاً على أحاديث وحكايا الليالي في الموروث العربي، وهي ليالي ألف ليلة وليلة، بكل مقروئيتها وتداوليتها المتحققة على مساحات الوعي الجمعي، وفي الذاكرة الأدبية كمحتوى لحكايات وسرود وقصص فيها إمتاع، وفيها مواعظ وحكم ومروية بعجائبية وغرائبية تصل حدود الأسطرة والخارق البطولي الخارج عن كل مألوف أو واقعي. ليسوغ لنا الأحداث ويطوي المنطق والمعقولية مفيداً من حمولة الخارق والغرائبي وذلك لتحقيق دلالات ذات مستويات تأثيرية وجمالية متعلقة بأسلوب التوظيف وطريقته الفنية وشكله التركيبي أكثر مما هي متعلقة بالمضمون الذي يجعل العمل مشتركاً مع كثير من الأعمال الأخرى، في حين أن الشكل يجعله فردياً وله خصوصية(١) يستجلبها المضمون النصي، مجلياً مستوياته أيضاً.

لكن ساردة رواية ليلى الأطرش وهي تحيل على هذا المنجز الأدبي الحكائي الموروث. تقتطع لنا ليلتين فقط، وكأنها تود أن تقول: إن ليلتين تكفيان لسرود هذه الرواية تقول الساردة العليمة:

في ليلتين، بكل تناقض أحاسيسهما اكتشفت كل منا أنها لا تعرف من أمامها؟(٢)، هما ليلتان ونهاران مقابلان بدلالة التضاد، وكأن ثمة إيحاء خفياً هنا يقول للمتلقي، إن الليل هو الجدير بالحكي والبوح وكشف الغطاء عن الأسرار وخفايا وجنايا النفوس، رغم أن في النهارات حكياً وعملاً وكلاً ولكن ثمة حكياً للنهار وآخر في الليل في لعبة الخفاء وتجلياً تماماً كما هو الليل والنهار في خفاء وتجل أيضاً.

والليل في خفائه ،قدرته ايضاً على الاخفاء على علاقة وتماس بالظلال أو الظل، والظل مخيال للشيء وليس الشيء نفسه، وقد يكون لهذا الظل في الليل



دلالة تتعلق بالتابو المتعلق بالمرأة الممنوعة على المستوى الاجتماعي من بوح حكاياتها وأسرارها، فها هي آمال تصف وجه أختها منى الشاحب بحيث أنها تبدو كظل امرأة، وجهها شاحب كظل امرأة أنهكها أنها أضاعت عمرها في مسار لم ترده، وتملكني عطف عاجز عليها(٣) فحتى عطف المرأة على المرأة هو عطف عاجز في النهاية فكلتاهما مستلبتان ولا تملكان قرار نفسيهما.

ثمة مسألة أخرى قد تبدو الاشارة اليها وقبل الدخول في ثنايا النص وتوصيفه من الداخل مبكرة وهي متعلقة بزمن السرد المعلن الذي يفترض أن ما سرد من حوادث كان زمنه المعلن هو على مدار ليلتين اثنتين بيوميهما، ولكن بمتابعة دوران الليالي في لعبة العنوان داخل النص سنجد أن هذه الليالي قد تتابعت لتصبح أكثر من ليلتين في ليلتين معلنتين، حيث بقي السرد وابتداء من الفصل الأول موهماً بزمن هو ليلة أولى وصولاً الى الفصل الرابع الذي غادر افق الليالي ليسرد في زمن حدد بالأيام، وقد عنون بزمن اليوم الأول وبعنوان جانبي هو انتصارات صغيرة، وهكذا وصولاً الى الفصل السابع الذي حدد زمن سرده في اليوم الثاني وبعنوان جانبي هو ثورة مستكينة، ثم تعيدنا لعبة العنوان من جديد الى ليلة ثانية عنوانها الانهيار، وهنا فإن الساردة العليمة في كل فصل وهي تتناوب السرد وتكون احدى الشقيقتين منى أو آمال في تقنية سردية تشبه الاعترافات من جهة وتتخذ شكل السرد المشهدي بمعنى الانتقال من مشهد الى آخر تكون اما منى أم آمال روائية تجاوزت شكل السرد المتعلق مع الليالي بجعله متناوباً بين منى وآمال، وبين الليل والنهار، وبين الأيام والليالي، وهنا يتحقق التنويع الفني، ويتحقق الانزياح المراد في موضوعات التعالق مع الموروث السردي الذي يعني الإفادة من حمولته السردية الثرية ابتداء من العنوان افادة تحديد بقدر ما تخدم راهن السرد الروائي ولا تجعل موضوع التعالق محمولاً على محمل الاجترار أو التعضيد فقط، ولكن تجعله داخلاً في علاقة مع نص الآخر، وهذا التداخل قد يحدث بكيفيات مختلفة، هذه الكيفيات المختلفة هي التي تعطي هامش الحرية للسارد ليحدد أفق تعالقه، ويناور عليه أيضاً محدداً مدى افادته وحدّ هذه الإفادة بما ينسجم مع السرد المرتهن بآليات التحول، والتحوير من خلال نصوص جديدة.

تبدأ رواية ليلى الأطرش "ليلتان وظل امرأة" بلوحة سردية عنوانها الداخلي: منى، وعنوانها الخارجي هو الليلة الأولى – انتصارات صغيرة، وسنجد أن هذه اللوحة التي هي وصف وتراكم أحداث بواسطة السرد وهي تؤثث مشهد البدء في السرد تحيل الى ابتداء سردها الحدثي في الليلة الأولى، حيث أن منى رمت بثوبها فوق الخزانة الصغيرة الملتصقة بالحائط، وكل ما حولها أنيق متناسق لا يحتمل ما فعلت، ولكنها دست

ثوب النوم الممدود إليها دون أن تلتفت، هذا السرد يوحي بأن لحظة البدء هي في الليلة الأولى، وايضاً متزامنة وعلى صعيد الزمن بوقت الليل بدلالة ثياب النوم، ومن لحظة زمنية حاضرة، وينبني النص الذي يشكل مفتتح السرد تركيباً من محتوى لغوي ذي دلالات تشكل جمل إسناد اسمية واصفة وجمل إسناد فعلي ترصف الحدث الى الحدث، وتتحقق دلالاتها في الاخبار والبيان عن الاحداث التي جعلت منى في مواجهة مع شقيقتها آمال في البيت بعد عودتها من السفر، وفي لحظات استرجاع للطفولة وللمراحل الحياتية التي مرت كل منها قبل لحظة الالتقاء التي كانت الغربة والسفر احد اسباب فتور العلاقة بين الاختين في لحظة اللقاء الحميم.

ان مشهد السرد بمحتوى لغوي راكم ونمى الحدث في اللوحة السردية الاولى، قد قطع بمشهد سردي جديد بواسطة سارد عليم من الخارج محققاً مسألة الانتقال من الجمل الى النص ومن النص الى الجملة وفق معايير توسع كيفية سردية ادبية ولغوية عنت بكيفية الانتقال من الجملة المسندة فعلياً او اسمياً الى النص، لننظر في النص ونرى: منذ الصغر يا منى والعالم بعيد، تعرفينه وتطوفين به كما يفعل هشام، وتفعل آمال، وانت طفت به ايضاً، عالم فسيح حلقت فيه فوق سطور الكتب، ولكن احلامك تظل تكبد وتتمرد في محاولاتها لتجاوز حدود البلدة التي تتحو كطفل اقعده الكساح، فتحبو هزيلة الساقين تراوح مكانها، ويعتور نفسها القهر والضيق والاحباط، ولعل هذا الانتقال من افق السرد الوصفي الذي يراكم الاحداث الى هذا المشهد السردي القاري الذي يبدو منقطعاً عما سبقه من سرد، كما ويبدو منفصلاً عما سيليه من مسرد للحدث، ولكنه يقوم معلومات تساهم وتتضام مع ما سبقها وما لحقها في تشكيل بنية النص ودلالته ايضاً في المحصلة الكلية يشير الى المغزى الذي يسبق استكمال الاحداث التي لا بدّ وان تساهم هي الاخرى في القاء الضوء على الاشكالية المتبدية في تعايش منى مع محيطها، وتؤدي الى انكماش نفسها حاسرة كسيفة لما ورد في النص، لأن الاحلام التي تظل تكبر وتتمرد لتتجاوز حدود البلدة تراوح مكانها، وتحبو هزيلة، وهنا يناولنا النص احدى دلالاته في اغتراب الشخصية عن محيطها العائلي والجغرافي، وفي توقها لآفاق ارحب مما هي عليه مستندة الى مشروعية الحلم، ومشروعية الوصول اليه.

من اللافت للنظر في هذا المقطع القاري أنه سرد بضمير المخاطب، وهو من الضمائر القليلة الاستخدام في السرود الروائية، وهو ضمير لم تنجز له شكلاً معلناً للسرد على غرار صنويه (ضمير الغائب، والمخاطب)، فهو ضمير الأنت الذي يتيح وصف وضع الشخصية كما يتيح وصف الكيفية التي تولد اللغة فيها، ويرى الدارسون ايضاً أن ضمير انت خلاص لضمير أنا في لعبة سردية، تتعدد اشكالها وتتفق في أنها توقع حدثاً سردياً بعينه، من هنا كان السرد بهذا الضمير وضمن مشهد السرد بضمير الغائب والمتكلم، قد مركز الحدث الرئيس المتمثل بالاغتراب المتأتي عن الغربة والنأي الذي مرت به الشخصية ففقدت صلاتها بالأمكنة الحميمة والأليفة بسبب ضيق هذه الأمكنة عن احتواء الأحلام المتمردة.

ثمة مسألة اخرى حققتها هذه البنية القارية السردية المسرودة بضمير المخاطب، الا وهي احالتها على مدى بعيد ليس بالضرورة ان يرتبط ارتباطاً مباشراً بما سبقه من احداث او لحقه، لكنه يتماسك ضمن بنية الحدث السابق واللاحق ليساهم في تكوين المعنى الكلي للنص، والمتمثل كما اسلفنا في مساعدة السارد للمتلقي في استكناه جوانب اخرى من غموض واشكالية الشخصيات قد لا يفي بها سرد الاحداث التي تمر بها، مما يعني الاستعانة بما يغني ويساهم في دوام وجعل فهم وتلقي المتلقي بشكل منسجم ومتواصل، وكأن السارد يفوّت عليه أن يسد بنفسه أية فوات في النص مقدماً له ما يعينه على عدم انقطاع قيمه، وتواصله المتراتب في الرواية.

في اللوحة السردية الثانية والتي هي ايضاً وصف وسرد والمعنونة بالليلة الأولى – الحياة نصيب، يحيلنا النص الى مديات قريبة ليحقق بها حد الجملة باكتمال معناها المتعارف عليه: انكسرت الشمس عن الجهة الغربية، جندت الوان الستائر اكثر وضوحاً وعمقاً، تجانس الابيض والوردي والازرق مع غطاء السرير. عجزت كل منها عن نوم عميق، والشارع هادئ قطع سكونه بوق سيارة الغاز مرة واحدة فتجاهلتاه، فهذه الجمل الفعلية التي تصف لنا جناح الضيوف حين انكسرت الشمس على ستائره فبدا اقل اتساعاً للوهلة الاولى، تتوالى الأحداث بتوالي الجمل التي تسند الى الفعل، تستند الى الاسم ايضاً لتصف لنا بسرد بطيء المكان الذي سيجري فيه الحدث، حمام واسع انيق، تناغمت فيه الوان القرمزي والابيض والرمادي مع اغطية الارض، وجمالات المناشف والمرآة، وكان وجهها متعباً مرهقاً، هذه احالات قريبة تتحقق فيها دلالات المعنى بتحقق او اكتمال معنى الجملة نحوياً ومن حيث المعنى ايضاً، تظل التنقلات في السرد نقلات قريبة ايضاً من الصالون الى الحمام بوروده الجافة، وكذلك الى الخزانة التي فيها المناشف، وهكذا.

ومن جديد يقتطع حبل السرد المتواتر هذا والمحيل الى مديات قريبة ببنى تركيبية ذات تمركز قاري، يمركزه السارد العليم حين يعلمنا بضيق منى من ترهل صدرها، وتهدل اردافها وبروز بطنها مما زادها ضيقاً، في مشهد سردي آخر ثمة بنية سردية تركيبية اخرى ذات علاقة باضاعة آمال لحبها لعادل، حيث ان كل اعتنائها بنفسها وثرائها لم يمنع عادل من ان يهجرها، وهي آمال، سيدة المجتمع، والمحامية المشهورة وصاحبة المقالات الأسبوعية، وهنا تناوب الاحالة في النص بين ان تكون احالة على حدث قريب يتم التعاطي معه وانجازه واحداث بعيدة تجري استعادتها، وتتعدد طرائق استعادتها، فمرة تستعاد بلسان السارد العليم، ومرة بلسان الشخصية الاخرى الرئيسة في الرواية وهي شخصية منى.

من اللافت للنظر في مثل هذه



حفل النص بوحدات ثابتة ذات طبيعة ذهنية أو ذات تقاطعات مع أنظمة فكرية وأيدولوجية

الاحالات المتعددة بتعدد متلفظيها تواتر الضمائر التي تقوم بدور الربط التركيبي المحكم لهذه الاحالات، خاصة عندما تخرج عن بنية الحدث المرهن الى احداث اخرى جرت وستجري وامثلتها اكثر من ان تحصى، ولكني سأدلل ببعضها فقط مما سردته منى في الرواية:

عناية آمال بنفسها وكل هذه الآلات لم تبق لها عادل، فكيف اضاعته؟ هل أسألها التفاصيل، لقد جئت ابحث عنها لأعرف، هل تدرك آمال أنني اعرف هجره لها؟ ما يحيرني هو انها فقدت رجلاً احبته، بل فشلت بذكائها، ورغم اعجابهم بها، فهذه الضمائر وهي من مضمرات النص، قامت بدور الرابط التركيبي بين احداث النص وفواصله الزمانية والمكانية ايضاً، فالضمير هنا، هذا الرابط التركيبي يتوفر من خلال مجموع هذه الجمل مهما تباعدت في النص، وليس فقط من خلال الجملة الواحدة، هي كونها روابط تركيبية تحقق الكثير من الدلالات على مستوى البيان والاخبار، وايضاً على مستوى مسير الاحداث وتراكمها صعداً وعلى مستوى المنجز النصي وصولاً بها الى اكتمال البنية والمعنى معاً.

وفي الفصل الثالث المعنون ايضاً بليلة اولى - اين هو الآن، تبدأ تفاصيل الحدث النامي، الحدث الذي ينمو باتجاه تفاقم ذروة الصراع في الرواية بالتصاعد والوضح للفصل عنوان جانبي ايضاً هو: آمال، وكأن الرواية مقتسمة سردياً بين منى وآمال وعلى شكل اعترافات وبوح حميم، حيث تبدو آمال هي الساردة العليمة لهذا الفصل فهي المتحدثة عن حواجز البعد والغربة بين الكبار في حين انها تبدو متلاشية اي هذه الحواجز بين الصغار في اشارة الى علاقة الصداقة التي بدأت تنمو بسرعة قياسية بين حسام ابن منى وجمال ابن آمال الذي يبدو اكثر وسامة ويشبه والده الى حد بعيد، تنقشع سحب السرد عن جوهر الصراع القديم بين منى وآمال، آمال الساردة العليمة لهذا الفصل تعلق لنا ذلك قائلة:

- ولكن الحواجز بيني وبين منى كانت قائمة منذ وعيت، والصراع بيننا كان دائماً رغم ما يغلفه من نعومة التمسيق، وفي حوارنا كثير من التصادم، وتخلط آمال الاوراق من جديد، اوراق الانتفاضة التي تبدو مشاهدها على شاشة التلفاز، اوراق الاخوة التي تتحول الى صراع والى عداء معضدة هذه المسألة بالاستناد الى قصة ابني آدم، ثم تحول الصراع الى دفة القضايا النسائية في المجتمعات العربية حيث تجبر الفتاة على الزواج والانجاب ومسايرة مؤسسة الزواج رغم كل المعيقات والمحيطات، ثم تعلن آمال الساردة العليمة هنا، ثم تعلق آمال الساردة العليمة هنا عن ضياع سطورها ما بين عادل ومنى، لكنها تصر على حمل الكتاب واعصابها تتمرد على صبرها وقدرتها على الاحتمال، ومحاولتها للتكيف مع معطيات حياتها، وهنا فإن الساردة تراكم الاحداث التي تسير وفق تراتبها الزمني مما يجعلها تحمل معنى ودلالة الرتابة في الحياة العائلية التي تضر الناس على التعايش بعضهم مع بعض رغم التباين في المستويات العلمية والاجتماعية والمادية، حيث يتعايشون رغم عجزهم عن ترويض الزمان والمكان ليتلاءما مع حجم الاحلام، وما بين سرد لأحداث متواترة وأخرى متباعدة في احالتها الزمنية، تعيد الساردة تزريق قضية الصراع بينها وبين أختها منى، فمرة تحيله الى ظروف النشأة، الى التربية التي تلقتها وكانت تميز بينها وبين أختها منى التي اثرت عند أمها والناس، وكأن هذا الصراع يشكل الخلفية الخفية للكثير من الأحداث العادية العائلية التي كانت في الصغر، وانطبعت في الذاكرة، وظلّت تفرض سطوتها، وسيطرتها على شخصية آمال حتى بعد ان كبرت واتسعت تجربتها في الحياة وهنا يصبح وصف وتفسير غولدمان للفف بكونه تعبيراً غير مباشر عن الصراعات الاجتماعية القائمة في أي مجتمع ضرورة، ذلك ان النتاج الأدبي ليس انعكاساً بسيطاً لوعي الجماعي الواقعي، ولكنه يميل دائماً الى ان يبلغ درجة عالية من الانسجام تعبر عن الطموحات التي ينزع اليها وعي الجماعة التي يتحدث الاديب باسمها.

ولأن الأزمنة في النصوص الأدبية، ازمنة نسبية لا توجد بينها حدود صارمة، كما ان للغة منطقها الخاص في التميز بين الازمنة فسنجد ان الساردة العليمة في خضم سردها لأحداث وقعت، سردت سرداً زمنه استرجاعي لتستدرك فيه معلومات تبوح لنا من خلالها وبواسطة السارد بضمير المتكلم الحميم أسرار علاقتها بعادل منذ ان بدأت الاعجاب به، وادركت ذلك الاعجاب بغريزة الانوثة ودخلت معه في لعبة تحد حتى تزوجته "تزوجته وانا مقتنعة، أحبه بجنون، ولكنه ضاق برغبتي الجارفة في امتلاكه، وضقت بتعامله المادي معي، وهنا فإن استرجاع هذه الأحداث بحدوثها في الزمان والمكان المسابق على لحظة سردها لأحداث آنية قد جعلها بنى سردية متبدلة، تدفع بالأحداث نحو اكتمال اخباريتها النصية وتساهم في استكمال الدلالات الكلية للنص، بملء فجواته التي قد تبدو بين حين وآخر، وتحتاج الى ملء ليكتمل سير الأحداث وتتابعها، من هنا جاء السرد الاسترجاعي لحدث التعارف بعادل والزواج منه ثم الاختلاف معه سرداً بطيئاً مريحاً الى ان وصل السرد الى جملة «وضياع منى عادل»، وهي جملة ابتدأت بفعل ماض يحمل دلالة الانتهاء والضياع، وهي جملة تحمل معناها وتحمل دلالتها بنفسها وذاتها، وتحقق اخباريتها في اكتمال حدث يوصله الى نهايته، هذه النهاية التي كان يشي بها السرد المتتابع البطيء المريح، وكأن لم تكن مفاجئة.

ولأن كل النصوص الأدبية، تتكون من وحدات متبدلة تعاقب الاحداث على محور الزمان والمكان والشخوص ومن وحدات ثابتة قارية ساكنة موجوة في ذاتها، وغالباً ما تكون وحدات ذهنية في طبيعتها ووجودها مستمر ثابت في شكل موقف سابق في الوجود على الاحداث الحادثة والمتنامية، فقد حفل النص بوحدات ثابتة ذات طبيعة ذهنية او ذات تقاطعات مع انظمة فكرية وايدولوجية، تحيل هذه البنى السردية الثابتة بنى تطرح معالجات ذات بنية عميقة مقاربة لبنية تفكير الجماعة

الذكورية التي تدفع بالذكر أن يتجرأ على الأنثى هي بنية ذهنية ثابتة ذات علاقة باستلاب المرأة في المجتمعات العربية

التي يعبر عنها المبدع، ومثالها من النص، ما قاله عادل يوم أصرت تسمية مولودها بجمال:

"نوستالجيا.. سيقتلك حنينك الى الماضي، وعدم قدرتك على تجاوزه، انت من أمة عربية ماضيها هو الاجمل، ولم يقعدها سوى أنها حبيسة في اسوار الماضي لا تتجاوزه، وتخطاها الآخرون فعجزت عن اللحاق بهم، وتعمد الساردة ايضاً الى التعبير عن قضية بذاتها من منظورات شتى وبتقنية الاعترافات ومن خلال تناوب بنية ثابتة واخرى متبدلة أو متحولة أمثالها من النص:

أهي تلك الذكورية التي تدفع بالذكر لأن يتجرأ على الأنثى حتى ولو فاقته في انسانيتها فهذه بنية ذهنية ثابتة ذات علاقة باستلاب المرأة في المجتمعات العربية، وذات علاقات بالوعي الجمعي الذي يحكم النظرة إلى المرأة الى درجة الانسياق وراء هذا الوعي لأن يحكم سيطرته على فكر الجماعة، تعقب هذه البنية المتبدلة ببنية سردية متحركة هي: كلما تذكرت ما حدث وددت لو انشبت اظافري في عينيه، مشيرة بذلك الى حادثة تعرضها لتحرش جنسي في طفولتها من قبل يوسف خطيب اختها، وهنا فالتنويع على قضية المرأة ومناقشتها من مختلف جوانبها قد شكل بنية ذات دلالة متقصدة في النص، تقول آمال: وانني اتمرد على استسلامي لفكر الانثى رغم حبي لعادل ووجودي معه، اردت نجاحاً لي مع امومتي وخارج ارتباطي بها، وفي موضع آخر تقول: الى لحظتي هذه لا افهم ما الذي دفعني ذات يوم لأن أحضر الماء المعطر بماء الورد، حملته بنفسي ووضعت فيه قدميه المتعبتين، وعاملته كطفل تمادى من يحبه في تدليله الى النهاية، وفي مقطع آخر تقول: في عينيه التماع الذكر السيد، صرت جاريته في الفراش، صرت مجدلية يحرّقها شوقها اليه، اردته عاطفياً رقيقاً، وحالماً مثلي، فاتهمني بالرومانسية واضاعة الوقت، وهذا فإن السرد الاسترجاعي الذي استخدم كنوع في الضمائر ليوائم حالة غيابه الراهنة وكأن الضمير بديل عنه، عن حضوره المتعين، "اردته عاطفياً" استمرارية حالة الاحساس بالحرمان العاطفي الذي كانت تريد آمال اشباعه بعلاقتها بيوسف، مقابل ذلك: اتهمني بالرومانسية واضاعة الوقت، وكأن المسألة العاطفية محسومة لديه ومنتهية، حيث ان الانتقال من صيغة المضارع (اردت) الى صيغة الماضي اتّهم قد اوحى باستمرارية الإحساس بالحرمان العاطفي لدى الشخصية الرئيسة في الرواية وانتهاء تلك المسألة بالنسبة لعادل.

تتبنى الرواية قضايا المرأة والتميز ضدها في التربية والتعليم وفي مؤسسة الزواج، وربما كانت هذه المسألة من سمة الكتابة بأقلام نسائية، ذلك ان الكاتبة تستجيب لقضاياها من خلال وعيها الفردي بهذه القضايا ومن خلال تصوير وعي الجماعة وانسحاب هذا الوعي الجمعي مع المجتمع بل وتسلطه احياناً في فرض هذا الوعي، تقول آمال: لهذا نجحت في الدفاع عن قضايا النساء، وأبليت في تلك الخاصة بالتحرش بالصغيرات، كنت ارى في كل معتد على فتاة تلك الواقعة، احساس الساردة بقضايا المرأة، باستلابها بالتميز ضدها، وهنا فإن النص الروائي قد أحالنا على قضايا وأنظمة فكرية وايديولوجية تحيل مباشرة على الاحداث والوقائع التي جرت او تجري في الواقع العياني، وهنا ما لنصوص تقابل مباشرة مع ايديولوجيات مناظرة لها، وهذه احدى التفسيرات الممكنة للنص، والتفسير الذي ينسجم مع النظير الدلالي المرتبط بسياق معين، وعليه لا يستقل الأدب عن سياقاته الاجتماعية من ناحية، ومن ناحية اخرى يستدرك ان النسق اللغوي هو مجال تلتقي فيه المصالح الاجتماعية ايضاً، حيث يعتقد ان المشاكل الاجتماعية والاقتصادية يمكنها ان تقدم في النص الادبي على شكل قضايا لسانية تجعل الفصل بين الدلالة الايديولوجية للنص وبين بنيته اللسانية محملاً اعتباطياً، ما دامت هذه الدلالة ملتحمة ومتمظهرة فيّ وبواسطة البنية اللسانية للنص، وما دامت على تواصل مع مرجعية المتلقي الذي يتلقى بنيات نصية تصير كلاً ذا دلالة يشارك المنتج في إنتاج دلالتها ومراجيها ومغزاها المحتمل.

لقد اختتمت الرواية بجمل دالة جداً قالتها آمال، الشخصية الاستثنائية في الرواية، وليس في الاعماق الا شعور جارف يلفني ويحملني اليه، ولا اريد سواه، عادل سأقبله بكل ما فيه حقاً لي خواء في غيابه.. وسأنتظر.

وهذا الملفوظ الروائي يعيدنا الى مقولة غولدمان حول الادب الذي يعد الانعكاس الجماعي للوعي، والذي يبلغ درجة عالية من الانسجام مع الطموحات الفردية ومع السياق الفكري المسيطر للجماعة ايضاً، وقد تمثلت هذه المسألة في عودة آمال لانتظار عادل، لانتظار عودته، وتقديم تنازلات تجعلها تقبله كما هو دونما نزوع نحو تغيره وتغير نظرته اليها كما كانت تعمل وتطمح، هذا يوحي بأن الشخصية الاستثنائية في الرواية وهي آمال تمضي وتتقبل الواقع ما دامت لا تستطيع التغير فيه رغم محاولاتها ذلك، ولكنها باءت بالفشل اذ ان السياق الجمعي للوعي المسيطر لا يسمح ضمن تلك اللحظة بأي تغير ايجابي لا تكون المرأة طرفاً خاسراً فيه، لذلك يتساوى رضاها بالواقع برضا شقيقتها منى التي لا تستطيع ان تقول انها احبت يوسف ولكنها تعودت عليه. يبقى ان نشير الى احتمالات الاستشراف في استخدام آخر فعل استخدمته الساردة وهو سأنتظر، فهذا الفعل بكل اشارته وحمولة المستقبل فيه يجعل التوقعات مفتوحة الابواب على أكثر من احتمال واكثر من تأويل، فآمال تنتظر ونحن ننتظر معها ايضاً وآمال ومنى ظلان لامرأة واحدة تنتظر، وهنا تكتمل بنية الدلالة الكلية للرواية التي ظلت تنتقل من حلقة الى اخرى بالسرد المرهن وبالاسترجاع. ويظهر المغزى مشيراً الى ثقل ووطأة الحياة باغترابها التي تعيشه المرأتان الاختان رغم اختلاف ظروف ومعيشة كل منها. فالتي تعلمت واصبحت محامية لا يشق لها غبار والتي رضيت بالزواج والعمل في صالون تجميل للنساء دون ان تكمل تعليمها تلتقيان على ذات المفترق من الانتظار وهما مضطرتان للرضا بالواقع كما هو عليه.

محمود شقير: أفق جديد في القص من خلال مجموعة "صورة شاكيرا"

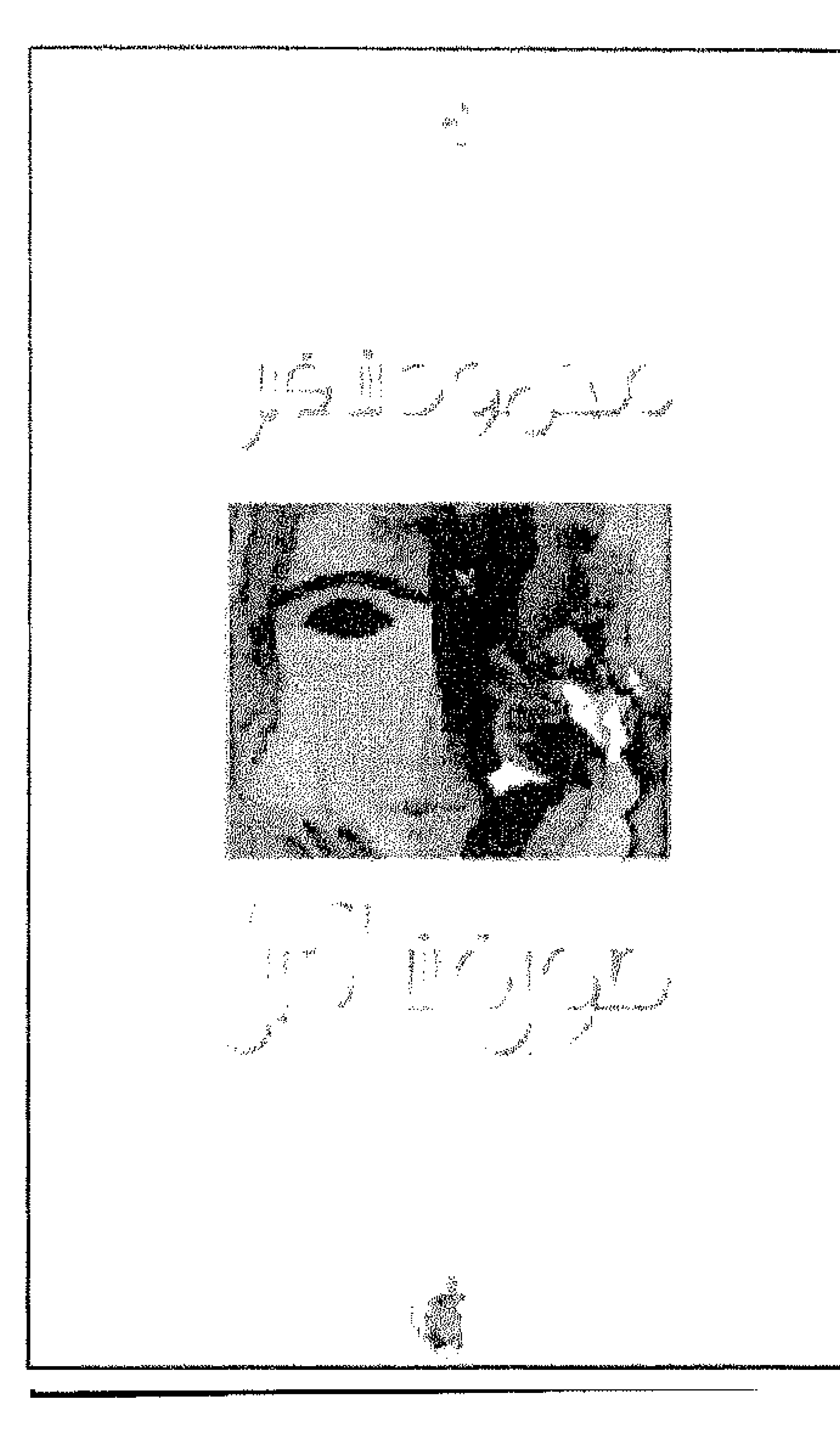
وليد أبو بكر

الحديث عن محمود شقير ككاتب، هو حديث عن رجل يحترم ما يفعل، من خلال التفاصيل المتعلقة بالفن الذي يمارسه، أدوات ومتلقين، ولذلك يمكن القول إنه يعرف ما يفعل أيضا، لأنه ينظر إليه باستمرار، كحالة غير مكتملة، يحاول تطويرها بالتجربة، وهو، كما يمكن تخيله، يعتبر كل قصة يكتبها مغامرة لم يقدم عليها من قبل، لذلك غالبا ما تكون كل قصة ذات وقع خاص، وإن كانت في المحصلة تنضوي تحت تصانيف لها خواص مشتركة.

ولأنه يعرف ما يفعل، فهذا الكاتب لا يكتفي بما يملك من موهبة، ولا من لغة، ولا من قدرة على الالتقاط، ولكنه يطوع ذلك بشكل إرادي واع، حتى تنصهر مجموعة المعطيات الأولية لديه في كلٍّ غير أوليّ، كما يقتضي أي فن لا يصح أن يعتمد على الفطرة، أو على ما يرد في الخاطر وحسب.

شقير أدرك منذ البداية أن الكاتب حتى يكون، يفترض أن تكون له شخصية كتابية مميزة، لذلك جهد غير مرة كي يصل إلى هذه الشخصية، عن طريق البحث والتجريب. ربما كان هذا الوعي سببا في قلة الإنتاج في هذا الفن الذي اقتحمه بقوة من خلال "خبز الآخرين" و "الولد الفلسطيني" (١٩٧٥، ١٩٧٧)، ثم صمت طويلا قبل أن يشق لنفسه طريقا جديدا تاما في "طقوس للمرأة الشقية" هو طريق القصص القصيرة جدا، الصعبة المنال، الذي عزّزه بمجموعتين تاليتين: "صمت النوافذ"، و "مرور خاطف" (١٩٩١، ٢٠٠٢)، ربما ليشعر أخيرا بأنه اجتاز هذا المدى، وحان الوقت لمسار جديد، يعرفه همّ الكتابة حين يكون جادا، ويعرف صاحب الهمّ أن البحث قد يفرض عليه أن يصمت حتى يقترب من جديده، ولو قليلا.

لم تكن السنوات التسع الأولى، ولا التسع الثانية، صمت عجز عما هو عادي عند الكاتب، ولكنه صمت احترام للكتابة وقارئها: بعد التسع الأولى خرج بما يمكن أن يميزه عن معظم الكتاب، عندما اجتاز طريقا سار عليه بعده مقلدون، وبعد الصمت التالي، الذي يمكن اعتبار ما صدر في نهايته تجميعا لأنفاسه، قفز شقير إلى ساحة شديدة الصعوبة والالتباس معا، لأن فيها تداخلا مع الحياة اليومية للناس، وارتفاعا بها إلى مستوى الفن.



هذا التداخل قد يصدم من لا يستطيع استيعابه أو فهم جدته، وقد يتساءل بغيرة على الكاتب الذي يحب كتابته كل من يقرأه: إلى أين يسير، عندما يقرأ مجموعته التي تشي بالجديد من عنوانها: "صورة شاكيرا"، وهي المجموعة التي تتعامل مع هذا النمط من الكتابة القصصية لأول مرة، ولكنّ تأكيد النمط، في المجموعة التالية "ابنة خالتي كوندوليزا"، التي يحتلها كاملة، سيكشف عن جدية الكاتب، وعن أسلوب آخر في التقاط صور الحياة المعاصرة، بكل ما يعتورها من مستجدات، لم تخضع بعد لغير الخيال العلمي، سيجد من يسير وراءه، تماما كما حدث من قبل.

وكما حدث فيما يمكن تسميته التحول الجذري الأول، يحدث في التحول الحالي في الأسلوب: الكاتب لا يدخله فجأة، وإنما يمهد له: القصص القصيرة جدا كانت لها جذور فيما سبقها من قصص، لدرجة أنه يمكن القول إن الكاتب يميل إلى تكثيف التجربة في أقل عدد من الكلمات، حتى في قصصه التي لا تنسب نظريا إلى ما هو قصير جدا (وله سماته النقدية الخاصة بالطبع)، ومن هذا المنطلق يمكن اعتبار "صورة شاكيرا" تمهيدا للمجموعة التي جاءت بعدها، لأن الأفق الجديد الذي تدخله يضم ست قصص من تسع وعشرين قصة، تمثل ما جربه الكاتب من أساليب.

التعامل مع شخصيات تتردد أسماؤها من خلال الفضائيات لدرجة أنها تقتحم حياة الناس وتصبح جزءا منها، رغم أنوفهم، في عصر الأزمة والعولمة وثورة الاتصالات، هو الجديد في كتابة محمود شقير هذه المرة: إنه يعيش عصره بشكل واع وهو يتحدث عن مطربة شهيرة، أو عن مطرب أكثر شهرة، أو عن ممثلة كان لها تاريخ وحاولت أن يكون لها حاضر، أو عن سياسي له حضور، فيبدو قادرا على رصد اهتمامات الناس بدقة، دون أن يجعل ذلك هدفه: إنه لا يكتفي بالرصد، وتقديم الصورة، حتى وإن جنحت إلى الكوميديا السوداء معظم الوقت، ولكنه يطوع الأسماء الشهيرة والأحداث التي تصدر عنها، لتقديم صورة عن مجتمعه الذي يعيش أزمة قاسية، ولا تستطيع هذه الأسماء التي تطرق الآذان بحضورها وهيبتها كل لحظة، أن تفعل له شيئا، رغم ما يوحي به حضورها من أنها معنية بأن تفعل.

يلتزم الكاتب بواقعية الأسماء وما تنتمي إليه، عندما يضعها داخل مجتمعه المقدسيّ الذي يهرسه الاحتلال بكل جبروته، ولكنه يخلط بين الواقع البعيد والفانتازيا الكابوسية المعاشة، حتى يعبر عما يفعله الاحتلال، بشكل يبدو واضحا للعيان. حين يكون مباشرا، أو بشكل خفيّ، يحول حياة الإنسان إلى جحيم، دون أن يرتعش في العالم عصب غاضب.

ويبدو أن شاكيرا/ شقير هي التي أضاءت الفتيل الأول في هذا الاتجاه، من خلال التلاعب بتشابه الاسمين، وتطويع شهرة المطربة العالمية للتخفيف من الأسى المحلي أمام حاجز الداخلية، وهو ما يحدث مرة ولا يتكرر، لأن الاحتلال لا يعنيه العالم، لا شهرة ولا تأثيرا. لكن هذا الفتيل، بذكاء الكاتب، صار شعلة تضيء الممر الجديد، ولم يعد بحاجة إلى تشابه أسماء حتى يجد مادة قصته، لأنه صار يجدها في الحياة اليومية، فيربط الاهتمامات الصغيرة بما يجري في العالم الكبير، لتكون المحصلة هروبا من الكابوس. والربط بحد ذاته يثير المتعة: رونالدو، لاعب الكرة الشهير، يعني حمى الكرة التي يعتبرها دارسو الاستعمار القديم والعولمة الحديثة وسيلة لإشغال الناس عن واقعهم، ومايكل جاكسون يدخل الأحياء المسحوقة صوتا، ويدخلها مثل كابوس منتصر، رغم ما يتعرض له من مواجهة عنترية قديمة، تتوهم الانتصار، وهكذا.

ما الذي تقدمه هذه القصص، علاوة على بنيتها القائمة على السخرية، والتي توحي فورا بعكس ما تقول؟

سوف نتلمس صورة المجتمع، كما تستطيع قصة تقليدية المبنى والحدث أن ترسمها، أو فوق ما تستطيع. في قصة "مقعد رونالدو" واقع اجتماعي شامل: سائق سيارة الأجرة يحجز مقعده الأمامي للاعب الشهير، وهو يعيش وهم زيارته، وبالتالي يتظاهر بعلاقة من نوع ما معه، كتعويض، لكن المجتمع يتهمه بأنه يحجز المقعد من أجل التحرش بالنساء، فيتعرض للضرب، ثم تثبت براءته، لأنه زوج محب، فيتهمه المجتمع بالعمالة، ويتعرض للضرب من جديد. ولأن التهمة تستحق الموت، وهو أمر يستلزم حقوقا عشائرية، فإن المجتمع يلجأ إلى العشيرة حتى تضع حدا لسلوك ابنها، لكن العناد يظل سيد الموقف بالنسبة للسائق، فيبقي الكرسي محجوزا.

هل تحتمل القصة، أية قصة، ما يزيد عن كشف الوهم والتظاهر والشكوك والعشائرية داخل مجتمع محصور وخائف ومحاصر؟ وهل تملك قصص أخرى غير أن تفصل وتعمق وتزيد؟

سوف يكون التظاهر أكثر عمقا في قصة "مايكل جاكسون في حينا"، لأن المجتمع يتوهم أن بطلها مسنود، بعد أن زار الولايات المتحدة مدعوا في دورة لها عنوان، ولكن حقيقتها تختلف عنه، ولذلك فإن الأمركة تصبح صفة الزائر/ العائد، الذي تثور حوله الشكوك أيضا. والقصة لا تكتفي بكشف التظاهر والعنتريات والانتصار الوهمي في مقابل الانتصار الحقيقي، ولكنها تغوص في المجتمع لتكشف حالتين حقيقيتين يعاني منهما: السطحية المتفشية في تفكير الفتيان، والكبت المسعور في نفوس الفتيات.

وسوف يكون بناء الوهم من أجل التحايل على الواقع أعمق في "صورة شاكيرا" التي يتم اختراع تاريخ لها، يربطها بالعائلة التي اجتازت الدور الصعب أمام مكتب الداخلية في القدس على حسنًا. أما "كلب بريجيت باردو" فإن عبد الغفار يشعر معه " بالنشوة وهو يتماهى مع الرئيس في أمر واحد على الأقل: اللعب مع الكلاب" - ص ٦٧.

وقد يوحي النصر الواقعي الذي يحققه جاكسون من خلال الاستمرار في الحفل بما يكمن وراءه من رمز، ولكن الرمز يأتي من ثنايا القصة، لأن الكاتب غير معنيّ بأن يتدخل بين القصة وقارئها، حتى حين يكون الرمز أقرب إلى الذهن، كما في "مذكرة إلى كوفي عنان"، التي تطالبه بالتدخل لوقف عواء الكلاب في الحي، وهي كلاب لا تترك لذهن القارئ أن يمضي بعيدا عن الاحتلال، يؤكد ذلك "كلب بريجيت باردو" الوديع، الذي لا يتردد الرئيس الأمريكي في أن يضمه إلى حاشيته من الكلاب، لأن المكان الذي تجري فيه القصة، تحت الاحتلال بالطبع، يستلزم وجود كلاب لا تكف عن النباح.

من ناحية فنية، سوف نلاحظ أن شروط القصة التقليدية مكتملة في هذا النوع من القصص، وهي تستند على سمات الشخصيات أساسا، ثم على تحوّلاتها مع الأحداث بعد ذلك، بمعنى أنها تملك البداية والوسط والنهاية، وهي في الغالب بالترتيب نفسه: "عيون موراتينوس" تبدأ بخبر عن الزيارة، هو عادة نقطة ارتكاز في القصة، تعلن عن تحوّل ما، ثم تظهر الشخصيات: رئيس المجلس القروي ومنافسه مصحح الجريدة. خلال الصراع بينهما يتكشف الواقع بما فيه من تظاهر ومن طموح، ومن مآس بلا حدود، لينتهي الأمر بمرور موكبٍ سيارات لا يتوقف أمام الحشد الذي علق عليه الكثير من الآمال.

داخل هذا الشكل الذي ينتظم القصص، تبدو لدى الكاتب قدرة فنية عالية على التعامل مع مكونات كل قصة، بشكل يبتعد بها عن الصورة التقليدية النمطية، وهو يستثمر طاقته في تطويع اللغة في هذا المجال، من خلال تقريبها من السرد الشعبي، دون أن تفقد بلاغتها، ومن خلال التكثيف الشديد الذي يميزه، والذي يجعله (غالبا) لا يضع من الجمل ما لا ضرورة له في البناء العضوي للقصة ككل، لأنه لا يسرح، ولا يستسهل، ولا يسمح لأحلام اليقظة بأن تقوده، فتتميز لغته بأنها توحي أكثر مما تخبر، ولذلك تكون قراءته ممتعة، لأنها تمنح القارئ حق المشاركة في هذه القراءة.

وهناك سمتان لا بد من الإشارة إليهما تحديدا في لغة الكاتب: الأولى هي أنه لا يكتفي بأن تكون الفكرة التي تحملها القصة ساخرة، ولكنه يدخل السخرية في ثناياها، من خلال اللغة أيضا: سوف نجد ذلك في الموقف، وسوف نجده في السرد، وفي الحوار. سوف يكون مريحا في بعض الأوقات، وسوف يرسم ابتسامة على الشفاه في بعضها الآخر، ولكنه قادر على أن يثير ضحكة حقيقية في لحظة ما.

في "مقعد رونالدو" مثلا، عندما يشك المجتمع بأن للسائق صلات مشبوهةً مع سلطات الاحتلال، فإنَّ "حركة "الأفعال لا الأقوال"... التقطت المبادرة على الفور، دعا زعيمها أهل الحارة إلى اجتماع حاشد، فلم يحتشد في الساحة سوى ثمانية رجال، نصفهم على الأقل من أعضاء الحركة، ونصفهم الآخر من أعضائها كذلك" - ص ٧.

أما السمة الثانية فتتعلق بصيغ السرد لدى الكاتب، وخاصة فيما يتعلق بالراوي: معظم القصص يلتزم بالصيغة المعروفة، لكن الكاتب يلجأ في بعض الحالات إلى شكل من التنويع الذكي، يناسب تيار التذكر أو اللاوعي، فيتداخل ساردان أو أكثر، بدقة شديدة لا تتيح للقارئ أن يشعر بحيرة بسبب الانتقال: في "كلب بريجيت باردو"، يتحدث عبد الغفار "... عبد الستار لم يصدق هذا الكلام. لم أصدقه طبعا، هذا خرط حكي." - ص ٦٥.

هاتان السمتان مبثوثتان في كل القصص، وسوف نلاحظ أن السرد يتخذ صيغة أكثر جمالا، وأكثر فنا في قصص تسير على السياق الآخر للكاتب. في قصة "الاحتفال" التي يتذكر فيها مسن مريض، علاقته القديمة بامرأة تنام على سرير مواجه، وتتذكر هي، تختلط الرؤية بشكل جمالي، وغير غامض أيضا "كأنها تعرفني، كأنني أعرفها، ترسل نحوي نظرات سريعة ثم تغض بصرها... ينظر نحوي بفضول، كأنه يعرفني، أو ربما لم يعرفني... حسدت أحمد وهو يلتصق بأبيه في مثل هذا الاحتفال الذي لم أشهد مثله من قبل. لم يكن أبي قريبا مني لكي ألتصق به، فهو مشغول بالدبكة وبالغناء. أبصرتها وهي تقف وحيدة، جذبني إليها شيء ما. ابتعدت بخفة عن أبي حينما رأيته منشغلا بالحديث مع بعض الرجال، ركضت نحوها. قبضت على يدها دون تردد، قلت لها: هيا بنا. انطلقنا نمشي، يدي مستسلمة في يده. لم أعد خائفة من أي شيء... ركضت مبتعدة عدة خطوات، اختارت حجرا متطاولا وعادت تضمه إلى صدرها. ضممته إلى صدري، هززته بين ذراعي، هدهدته بحنان... نظرت إلى وجهها وهي تناغي الولد، أحببت وجهها، نظرت إلى الولد، ليته ينام... نمنا دقيقة أو دقيقتين، جسدها دافئ، جسده حار"... - ص ص ٩٠، ٩٢، ٩٣.

وليس هذا هو التشابه الوحيد في السمات بين مجموع القصص، لأن محمود شقير يملك أسلوبه الخاص الذي يحافظ عليه منذ بدأ، وهو ينسحب على كل ما كتب، خاصة في موضوع الاقتصاد في اللغة. كما أن ما تقوله القصص يكاد يشكل نغمة متواصلة: إنها تقدم صورة لمجتمع يعيش أزماته، دون أن تفتعل شيئا يميل بالكتابة نحو المبالغة أو حتى الرومانسية، فلا نكاد نرى صورا مجانية مستهلكة عن الأرض وجمالها، ولا الناس وتاريخهم النضالي، ولا نسمع أغاني فولكلورية خارج السياق، لأن الكاتب ملتزم بالانضباط الذي لا يسمح للقصة بالخروج عن مسارها أمام أي إغراء، في معظم ما يكتب.

ولأن المجتمع يعيش تحت الاحتلال، فقد كان طبيعيا أن تتسم معظم القصص بحالة من الترقب (ترقّب) أو الانتظار(شظايا) أو الغموض (مقهى آخر)، وأن تنتهي بالشكوك (فضاء) أو بالهروب الواقعي (مصعد، الجراد) أو المعنوي (ذكرى)، أو بالفقدان (الحفلة)، أو بالإحباط (خريف غامض، هرم، إحساس ما)، حتى على المستوى الإنساني الفردي: في قصة "ضريح" التي تنتمي إلى أسلوب الكاتب في مجموعاته السابقة، والتي لا تقع تحت الاحتلال، وإنما إلى جانب ضريح شيّد في ذكرى حبٍّ كبير، يرتعش القلب لامرأة، لكنها تتحدث عن زوج بعيد تحبّه، وكأنه يجلس إلى جانبها، ثم تبتعد عن الضريح، "تدرج مثل حمامة فوق الطريق المبلّط، وهي محاطة عن يمينها وعن شمالها برجلين" - ص٢٠، غير الرجل الذي ارتعش قلبه.

لكن كل هذه النهايات السلبية تكاد تقف عاجزة أمام الحب، ومما يلفت النظر في هذه المجموعة أن الحب وحده هو الذي يمنح الإنسان صيغة للحياة، حتى يظن أنه يجيء خارج سياق الاحتلال: "الغابة" مثلا بعيدة، لذلك يكون اللقاء الإنساني، بين رجل وامرأة، سلسا ومعديا أيضا. كما أن "لاريسا" تستجيب لخفقات القلب واليد في أرض بعيدة، وكأن القصص تكاد تحرم الإنسان من القدرة على الحب تحت الاحتلال، إلا قليلا، ليظل الإنسان في حالة من الوهم (حيرة)، أو من الهلوسة (الجراد). وتستطيع قصة "رقص" أن تلخص كل هذا الواقع، حين تعيد بناء العلاقات بعيدا، ثم تعيد تفكيكها من جديد، مع اقتراب زمن العودة، باعتبارها واحدة من أبلغ قصص المجموعة في تصوير واقع، وفي تحليل دواخله وصيرورته التي تجعل مشهد الرقص مثل فولكلور معاد، وتجعل الفندق مثل المتاهة، لا يصل الإنسان فيه إلى غرفته الشبيهة بآلاف الغرف، إلا بعد الفجر بقليل؟ - ص ٨٨.

يمكن بالتأكيد طرح التساؤل الذي يدور في أذهان الكثيرين حول سبب اختيار الكاتب لمثل هذا النمط من القصّ، (الذي يبدو غريبا، وقد لا يستسيغه بعض القراء قبل التعود عليه، رغم تفوقه في تجاربه السابقة)، ويمكن بالتأكيد الرد عبر التجارب السابقة نفسها، لأنها كانت تحتمل التساؤل ذاته، خاصة تجارب القصص القصيرة جدا، وذلك بالقول إن شقير يعرف أن التجربة في الكتابة أساس الاستمرار، لأنها قادرة على تجنب تكرار يخلق العادة، ويثير الملل، ويقضي على دهشة القراءة، أهم ما يجذب الناس إلى الكتابة ككل، ليس هذا وحسب، ولكنها مغامرة الدخول في أجواء غير مطروقة من قبل، لأنها وحدها تميز أصالة الكاتب.

يضاف إلى ذلك أن هذه التجربة منحت هذا الكاتب بالذات فرصة جديدة في طول النفس، فمحمود شقير، الذي كرس قلمه لقصص قصيرة، وأخرى أقصر، وجد في هذا النوع من المادة الكتابية، المستقاة من الاهتمامات اليومية للناس، ما يمنحه نفسا أطول. وهنا يشار إلى أن قصص الحالات التي تتصدر الإعلام، إذا صحت التسمية، أطول نسبيا من غيرها، وإذا وجد ما هو بطولها، في المجموعة ذاتها، فهو أقل انضباطا، كما هو الحال في قصة " زمن آخر"، أطول القصص، التي توحي ببعض القفزات في الأحداث، وتكاد تشي بأنها ظل جديد، لكتاب "ظل آخر للمدينة"، وإن كانت عن رام الله الستينيات، بدلا من القدس.

محمود شقير، باختصار، كاتب يحترم قلمه، ويحترم قارئه، وهو حين يقدم على مغامرة فنية، يهضمها جيدا قبل أن يلقي بها بين يدي القارئ، ومع ذلك، فإنه يبقى، مثل أي فنان أصيل، يخشى مما فعلت يداه، قبل أن يعرف أن يديه أحسنتا صنعا، في وجه التسارع والتهافت الذي يكاد يمنح الكتابة ذات السطحية التي تقدمها فضائيات تنال الكثير من سخرية الكاتب.



فاروق وادي

ثلاث كلمات

هل يستطيع المرء أن يختزل مسيرة حياته الطويلة بثلاث كلمات.. ثلاث كلمات فقط؟

الروائي الفرنسي ستاندال، تمكن من التقاط كلمات حياته الثلاث، فأوصى بكتابتها على شاهد قبره: "عاشَ. كتبَ. أحبَّ".

وربما يكون شاعر تشيلي الكبير بابلو نيرودا، قد استأنس كلمات ستاندال، فأوحت له بعنوان الكتاب الذي باح فيه للدنيا بسيرة حياته، المحتشدة بمتع العيش طولاً وعرضاً، وألق الحب والكتابة. وقد حملت السيرة عنواناً يتقاطع مع كلمات ستاندال: "أشهد أنني عشت". لكنها في الداخل غاصت عميقاً في تفاصيل العيش والكتابة.. الكفاح والعشق.

ثم جاء المخرج الروسي سيرجي ايزنشتين ليغبط ستاندال على كلماته الثلاث، لكنه شاء أن يختار كلمات أخرى، تبدو أكثر تعبيراً عن تجربته في الحياة. ومع شكه بأن كلمات ثلاث ستكون قادرة على جعله يرقد بهدوء في سريره الترابي الأخير، إلاّ أنه اختار أن تكون كلماته: "عاش، فكّر، شُغِفَ".

الكلمات الثلاث التي اختارها إميل حبيبي لتلخّص تجربته الحياتيّة والنضاليّة، كانت نفسها التي اختارها عنواناً لكتابه المفقود، الذي جمع فيه مقالاته في جريدة "الاتحاد" منذ بداية الأربعينيات وحتى بداية الثمانينيات.. "باق في حيفا"، وهي الكلمات التي استقرت على شاهد قبره، كما أوصى بذلك، ليواصل بقاءه في المدينة التي لا تكل من تأمل البحر.. وانتظار العائدين.

❖❖❖

في الحكاية القديمة، يوصي الملك الحكيم أعظم مؤرخي عصره بأن يكتب له مختصراً لتاريخ البشريّة، فقد يشكّل الكتاب المرجو وعياً بتجارب الزمن تستهدي به الأجيال الآتية في طريقها نحو المستقبل.

ولقد عكف المؤرخ على مشروعه سنوات طوالاً، عاد بعدها إلى الملك بعشرات المجلدات التي تترنح تحت ثقلها الجِمال التي حملتها عبر الصحراء:

- أهذا هو المختصر!

تساءل الملك متعجباً، ثمّ أضاف:

- ألا يمكن اختصاره؟

هز المؤرخ رأسه بتثاقل، ثم عكف على مجلداته زمناً آخر طويلاً.. حتى اختصرها إلى خمسة.

وعندما عاد بها إلى الملك من جديد، استقبله جلالته بترحاب وهو يقول بلهجة لا تخلو من اعتذار ملكي شديد اللباقة والتهذيب:

- يبدو أن الضعف الذي أصاب بصري سيجعلني أطلب منك اختصار هذه المجلدات.. إلى واحد إن أمكن.

ورغم أن المؤرخ وجد صعوبة في ذلك، إلاّ أنه هزّ رأسه بصعوبة بالغة، وغاب زمناً آخر، ليعود بعده وبيده مجلّده الصغير الذي يحوي خلاصة التاريخ وعصارة حكمته.

شكره الملك على جهده، غير أنه قال له:

- جئت إليّ متأخراً.. فقد فقدت بصري نهائياً وتشتت ذهني، فلن أكون للأسف قادراً على قراءة المجلّد. ولقد وهن الجسد مني وامتلأ القلب شيباً، وأخشى أن لا يمهلني العمر للإصغاء إلى ما جاء فيه إذا ما طلبت من أحدهم أن يقرأ لي.

وقد تردد الملك طويلاً قبل أن يطرح طلبه على المؤرخ الطاعن في التاريخ والحكمة، قائلاً:

- هل لك أن تلخص لي ما جاء في المجلّد.. بثلاث كلمات.. ثلاث كلمات فقط؟

اقترب المؤرخ من سرير الملك وهو يقول بصوت مرتعش:

- نعم يا مولاي. ملخص الكتاب يقول: "ولدوا، تعذّبوا، ماتوا"..!

❖❖❖

ثلاث كلمات تلخّص عمراً يتوزّع بين الحب والكتابة، الفكر والتفكير، الكفاح وشغف الإبداع، وتختزل تاريخ أمم وقبائل.. وشعوباً متفرقة لم يؤلّف الله بين قلوبها، وحكايات ممالك وملوك وحُكّام عبروا التاريخ وهم يتصارعون.. ليُغرقوا الأرض بالدم، ثم يعقدوا معاهدات صُلح ما وُقّعت، إلاّ لتُخترق!

وفي بحر الكلمات، يبحث كل منّا عن كلماته الثلاث، يجدها أولا يجدها. لكنه غالباً ما يدعي أنه بحث عنها طويلاً.. وما وجدها. ربما لكي لا يندم على غيرها من كلمات لا تعد ولا تحصى، قالها أو كتبها، والتي ستبدو نافلة.. وخارج الحياة ومسيرة الزمان، وربما.. حتى لا يصوغها أو يكتبها وصيّة على شاهد قبره، فيندم على عمر ضيّعه، وضاع فيه.. وعنه!

عبد الله رضوان

قراءة مشهدية في روايات عبد الرحمن منيف



تنطلق هذه الدراسة من فرضية تقول ان الرواية الواقعية تمثل احدى وسائل القراءة المعرفية المهمة للتاريخ، حيث يمكن من خلال قراءتها إدراك خصوصية الشخصيات وعلاقاتها بالمكان والزمان، والتعرف على السائد التاريخي، فالمحمولات والاحالات المعرفية التي يتضمنها النص الروائي الواقعي، انما هي تجليات وانعكاسات الواقع في النص كما فهمها مبدع العمل، بل ويمكن التجرؤ اكثر من ذلك بالقول، ان ما تقدمه الرواية الواقعية من معرفة عامة بتاريخ الطبقة الفئة المعبّر عنها روائيا في زمن معين، تكاد تشكل البديل الموضوعي لما يقدمه التاريخ الرسمي الذي يركز على الأفراد، حسب مواقعهم الاجتماعية وحسب مراكزهم التنفيذية لا على " الناس "، بحيث اصبح التاريخ الرسمي تاريخ أفراد، بينما يمثل " التاريخ " عبر تجليه وتوظيفه في الرواية تاريخ طبقات، أي تاريخ " الناس ".

وانطلاقا من هذه الفرضية يمكن القول بثقه ان العدد الأكبر من روايات " عبد الرحمن منيف " وهي انموذج طيب للرواية الواقعية، هي روايات تقول التاريخ، تاريخ المنطقة، وتاريخ الفئة / الطبقة المصورة فنيا في زمن محدد، بحيث شكل سؤال التاريخ سؤالا مهما في خطابها المعرفي، ولا تكاد تشذ أية رواية من روايات هذا المبدع الكبير عن هذا الخط العام، وحتى الرواية ذات الايقاع الخاص والمفارق عن مجمل روايات منيف وهي رواية " قصة حب مجوسية "(١) فإنها، وعبر تصويرها للعلاقة الانسانية الدافئة بين عاشقين وفي احالاتها المرجعية وتوصيفها للمكان وللأثاث، ولماضي الشخصيات الرئيسة، فانها ايضا تقدم إطارا معرفيا تاريخيا ساعد على بناء الشخصيات، واعطانا كمتلقين معرفة عامه عن الظرف المحيط، عبر واقع الشخصيات اليومي الراهن في العمل، وعبر ماضي الشخصيات واصولها الاجتماعية ووعيها وموقعها في السياق الاجتماعي.

❖❖❖❖

على أن روايات عبد الرحمن منيف ذات الالتصاق بالهم العام، والمرتبطة بالمجتمع العربي في لحظة تشكّله انما تتمثل في رأيي في روايات " سباق المسافات الطويله "(٢) و" شرق المتوسط "(٣) بنسختيها، و " مدن الملح "(٤) وبخاصة في الجزء الاول والثاني منها، و" سيرة مدينة "(٥).

هذا لا يعني تجاهلا مقصودا لروايات " الإشجار واغتيال مرزوق "(٦) أو " حين تركنا الجسر " (٧) أو " النهايات "(٨) ،أو غيرها من روايات منيف، فهي روايات ذات احالات مرجعية وسياسية لا يمكن تجاهلها أو نكرانها / لكن طبيعة هذه الاحالات، وخصوصية المعرفة التاريخية المقدمة، انما جاءت مرتبطة بالأشخاص، أبطال الروايات أنفسهم، فهي رواية شخصيات أساسا، لكنها بالطبع لم تتجاهل أو لم تتجاوز الاطار العام الذي تتحرك هذه الشخصيات فيه. ولكن الإضاءة الرئيسة ظلت مركزة على الابطال انفسهم.

❖❖❖❖

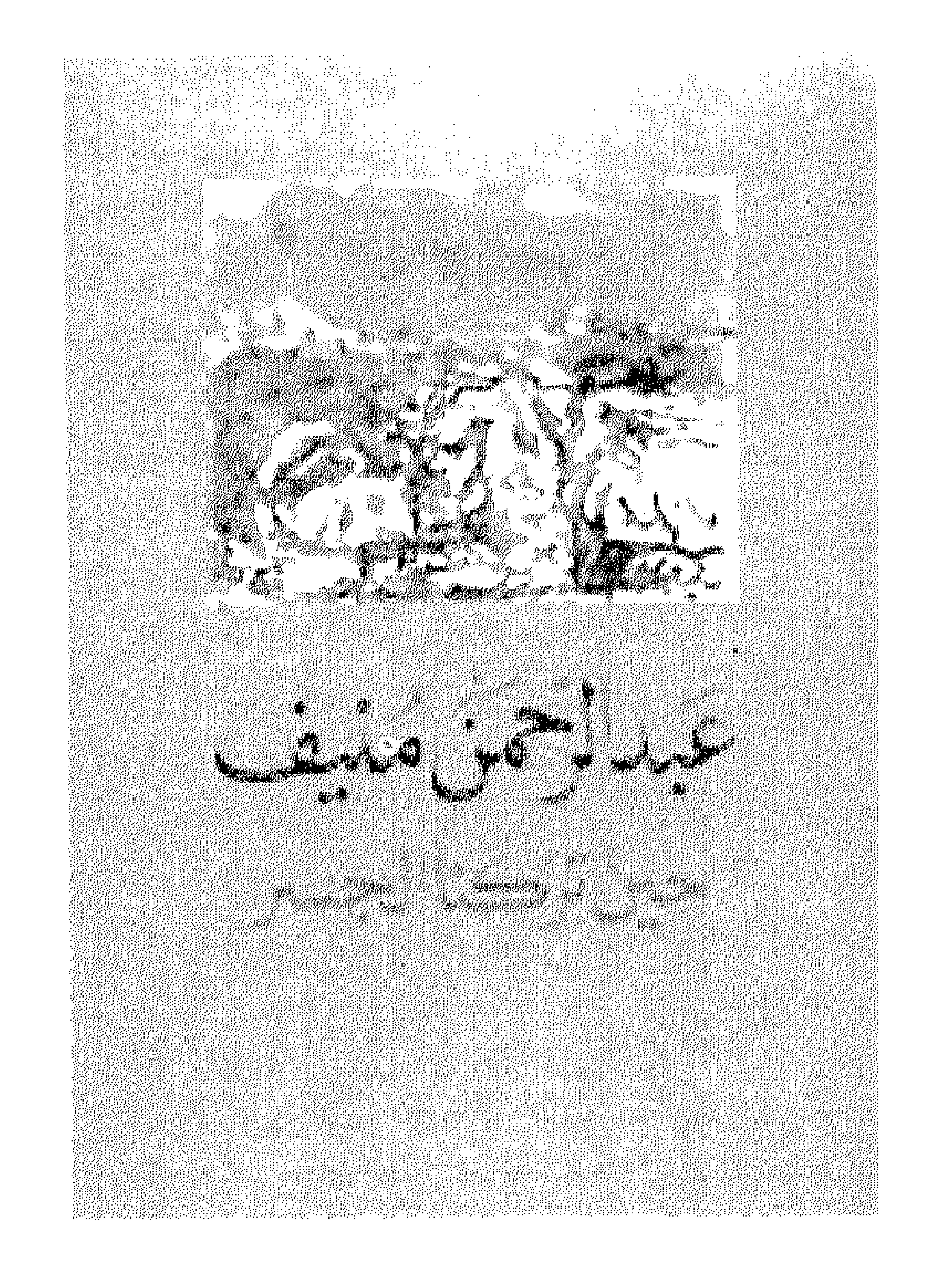
أما رواية " أرض السواد "(٩) وعلى امتدادها في صفحاتها المتعددة، فهي في ظني رواية ضعيفة في جانبها البنائي، انها عمل يكاد يخلو من الروح الحيّة المجسِّدة له كعمل يمتلك بناء فنيا متماسكا. فهي أقرب الى السرد الميت اذا جاز القول، انه عمل مُنهَك ومنهك معا، يصعب هضمه نقديا، ولذا فقد آثرت تجاوز الحَديث عنه وعن إحالاته المعرفية على أهمية هذه الاحالات وتميزها فالأساس في العمل الروائي.

هو العمل الروائي ذاته. واكتمال الشرط الفني، وهذا ما لم أجده متحققا في " أرض السواد " مع الاعتذار عن هذا التعميم القاسي في الحكم فنيا على هذا العمل.

❖❖❖❖

" سباق المسافات الطويلة "

تمثل رواية " سباق المسافات الطويلة " الرواية الأكثر أهمية في نطاق المتغير التاريخي في منطقة النفط في الخليج العربي، وبروز النفوذ الامريكي وهيمنته التدريجية

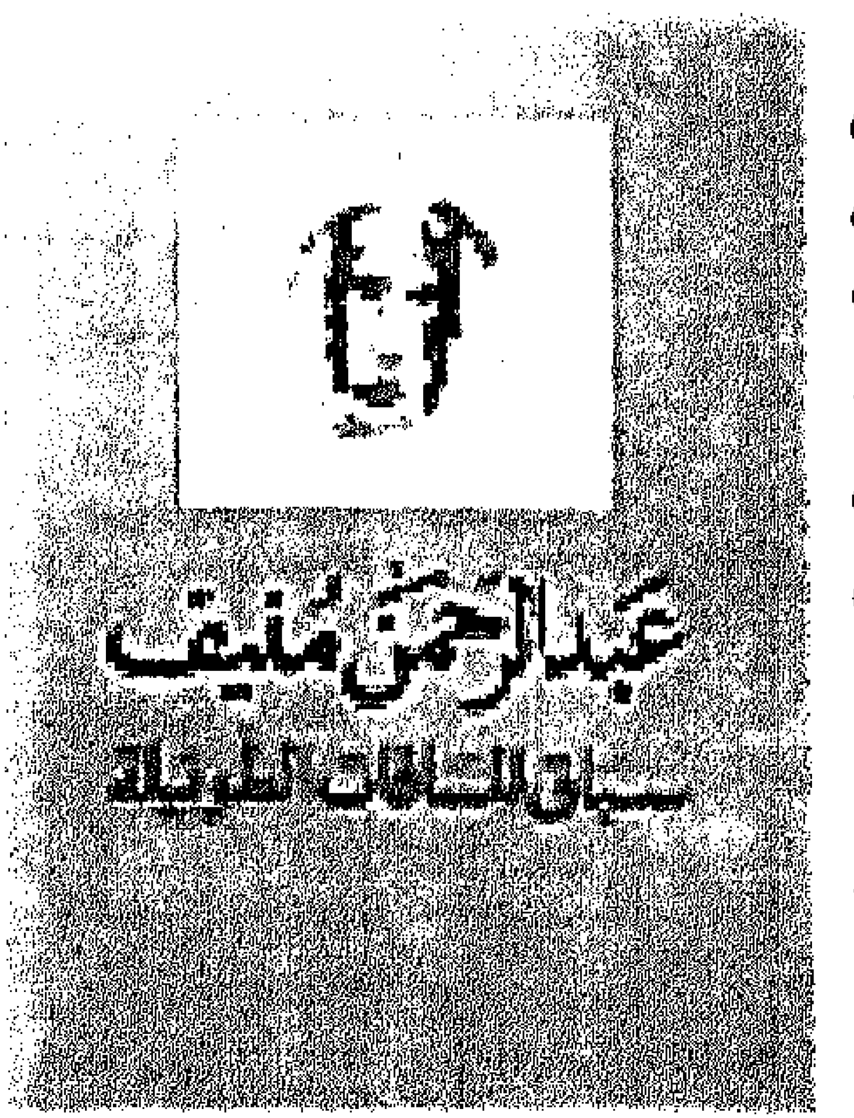


على المنطقة على حساب، وبتناغم مع، النفوذ البريطاني الذي بدأ يتراجع اقتصادياً وعسكرياً لصالح إمبراطورية " روما " الجديدة، لكن هذا التراجع لم يأت على شكل هزيمة سياسية أو عسكرية، إنما جاء عبر تحالف تاريخي لا يزال قائما بين معسكر يتشكل أساساً من طرفين هما الولايات المتحدة وبريطانيا.

اذن على المستوى الظاهري هناك تنافس حاد وقاس بين موقعين في الكولونيالية الدولية في منتصف القرن الماضي، ولكن على المستوى الجوهري العميق هناك اقتسام غنائم بين موقعين متناغمين ومتفقين معا، ولأن النفط هو جوهر المسألة فإن مجمل متغيرات العمل الفني بارتباطها بمتغير الوقائع اليومية في دول النفط في الخليج العربي وايران جزء منها، تصب في الاحالة المعرفية العامة المتعلقة بدورها بالنفط واهميته ودوره. ففي هذا العمل الروائي لا أهمية للشخصيات، ولا لكيفية بناء الاحداث وانما الاكثر أهمية هو التقاط المتغير الرئيس الذي يتمثل في السيطرة على قواعد اللعبة في اخطر موقع نفطي في العالم، والنصر جاء حليف الامبراطورية الناشئة في منتصف القرن العشرين.

المدهش في هذا العمل حين يقرأ حاليا انما يتمثل في هذه القدرة التشوفية العالية التي امتلكها المبدع عبد الرحمن منيف، وكأن حرب الخليج الاولى والثانية انما هي " تحصيل حاصل " على ضوء متغيرات الصراع في خمسينيات القرن الماضي.

ان رواية " سباق المسافات الطويلة " هي رواية تاريخ الصراع النفطي دون منازع، وهي تمثل تتويجا لسيطرة الكونيالية الامريكية في حينة، " العولمة الامريكية " راهنا، على أهم بقعه نفطية في العالم.



ما نأخذه على الرواية هو سيطرة الوقائع والتاريخ على مجمل العمل، مما ادى الى تراجع البناء الفني لصالح سيطرة الخطاب الروائي وهجسه في قول الجانب المعرفي. من هنا لا تبدو الشخصيات مهمة في العمل الا بمقدار خدمتها حالة التحول التاريخي في اقتسام السيطرة النفطية في المنطقة، مع بقاء الرؤية التشوفية في النص حالة نادرة على استقراء متغيرات المستقبل، وهو ما يعمّق صدق الوعي الفني، وعي المبدع وقدرته على النفاذ الى اعماق الظاهرة الموضوع المصور فنيا، ضمن رؤية شمولية تتفق وحركة الواقع الموضوعي، شريطة ان لا يتم التعامل مع هذا الموضوع باعتباره مطلقاً وانما باعتباره تشوّفاً مستقبلياً نسبياً.

" شرق المتوسط "

اما رواية " شرق المتوسط " فقد حرصت في نسختيها الاولى والجديدة ان تبرز حالة القمع السائدة عربيا في العلاقة بين السلطة والرعية، وبتركيز اكبر لإبراز طبيعة العلاقة التسلطية القامعة حتى درجة " العصاب " ما بين السلطة وبين الانتلجنسيا العربية، هذا القمع الذي يمس البنى الجسدية والذهنية والانفعالية للمثقف فيتوارى منسحبا الى الظل. محاولا ترميم ذاته المهدّمة حدّ الدمار، وهي محاولات تذهب هدرا، فقد جرى تدمير الداخل وتهيئته للانسحاب من الواقع الموضوعي.

لقد استطاع عبد الرحمن منيف وبمهنية عالية ان يتجاوز اسوار الرقابة العربية، وأن يوصل صورة متكاملة عن منظومة القمع الرسمية العربية الى كل بيت عبر تحقيقه شرطين فنيين هما :-

- البناء السردي المتميز الذي مزج فيه بين آليات السرد الروائية من حوار ورسائل وسرد وصفي وقطع وتداع.
- بناء الشخصيات الفنية سواء أكانت قامعة او مقموعة، بحيث بدت الشخصية الفنية محددة المعالم ممسوكة من لحم ودم، ذات تواشج وارتباط مقنع بعالمها ومكانها وزمانها، بحيث تم تحقيق الشخصية النموذج في الرواية. ليقدم الراوئي من خلال توفير الشرطين السابقين ادانة شاملة ومقنعة للقمع باشكاله، مع ابراز آليات القامع والمقموع معاً، ليركز الضوء من خلال ذلك على الواقع القائم للعلاقة ما بين السلطة من جهة، كرمز للقمع، والياته العصابية، وما بين الانتلجيسيا الثقافية العربية المصادرة انسانيا، وبالتالي تحقيق ادانة تاريخية نادرة لمنظومة القمع العربية التي تدمر الانسان خارجيا وداخليا معا، واذا كان الخارج ممكن الترميم نسبيا، فان الداخل يظل مدمّرا وانسحابيا حتى النهاية.

ولعل جمالية " شرق المتوسط " الحقيقية انما تتمثل في ايجاد تناغم بين بنيتها الفنية المتماسكة وبين خطابها، فجاءت رواية ذات ثيم ملتصقة بتاريخانية الواقع العربي، لتدين القمع باعتباره موقفاً ضد الحياة، وضد التقدم، ولكنه واقع مستلب ومُستَلِبٌ، قائم ومتجذر في اليومي والمعيش من حياتنا العربية. فالقمع حالة تاريخية متأصلة ومتجذرة في الواقع العربي لا بد من معايشتها والانتصار عليها.

"مدن الملح "

تمثل رواية " مدن الملح " باجزائها رواية " ملحمية " فريدة من نوعها في الرواية العربية، واذا كانت ثلاثية نجيب محفوظ تقول تحولات الطبقة الوسطى المصرية وظهورها وتسنّمها زعامة مصر، فان رواية " مدن الملح " تقدم خطاب النفط واثره في الصحراء العربية. هذا الاثر الذي طال الانسان والمكان معا، ومن هنا وبالاضافة الى ملحميتها الروائية والانسانية، فانها كذلك رواية أجيال، أجيال من البشر الذين ولدوا، وشبوا وشابوا في هذه المدن الكذبة، وأجيال المدن ذاتها التي نشأت وليدة صغيرة كقطاع خدمات للحفّارات الضخمة، لا تزال تحتفظ عبر تشكلها المديني وعلاقة ابنائها بالموروث البدوي الريفي وبتراثه وعاداته، ثم نهضت مسرعة بجنون لتكون مدناً ضخمة، قوية وعظيمة بهيكلها المادي وامتدادها العمراني وعلاقاتها المعقدّة، ولكنها هشّة ومزورّة من الداخل لأنها مدن بلا تاريخ. بلا معنى عميق متجذر. مدن مزورّة لخدمة قضية مزورّة أيضاً. انها مدينة النفط وإن أسماها " منيف " بمدينة الملح، والنتيجة واحدة. سراب قادم لا بد. ونهاية مقروءة مفرداتها جيداً.

ان الثيم النصية التي تقدمها " مدن الملح "، على

"سيرة مدينة" عمل يرصد التحولات الإنسانية بشموليتها في مدينة عمان خلال أربعينيات القرن الماضي

تفرعها وتعدد خطاباتها، هي ثيم تلتقي في النهاية بتأكيد عطال هذا القائم باعتباره كذبة كبرى، وتزوير ملفق لواقع اجتماعي – انساني مزوّر بدوره. انها شهادة تاريخية على تطور هجين غير مسبوق، وبالتالي فالعمل بمجمله هو حكم اخلاقي قيمي على الخراب الكبير، والتراجع الحقيقي للإنسان قيمة وحضوراً، فالوجود الإنساني في " مدن الملح " زائف ومستلب وغير حقيقي، بالتالي فإن الفاجع قادم لا بد. إنها إدانة تاريخية لتاريخ زائف يفتقد مسوّغاته الإنسانية. ولعلاقات مدمرّة قائمة على الاستلاب، استلاب الذات واستلاب الآخر معاً، بل واستلاب المكان أيضاً، وبالتالي التاريخ ذاته !!!

❖❖❖❖

"سيرة مدينة "

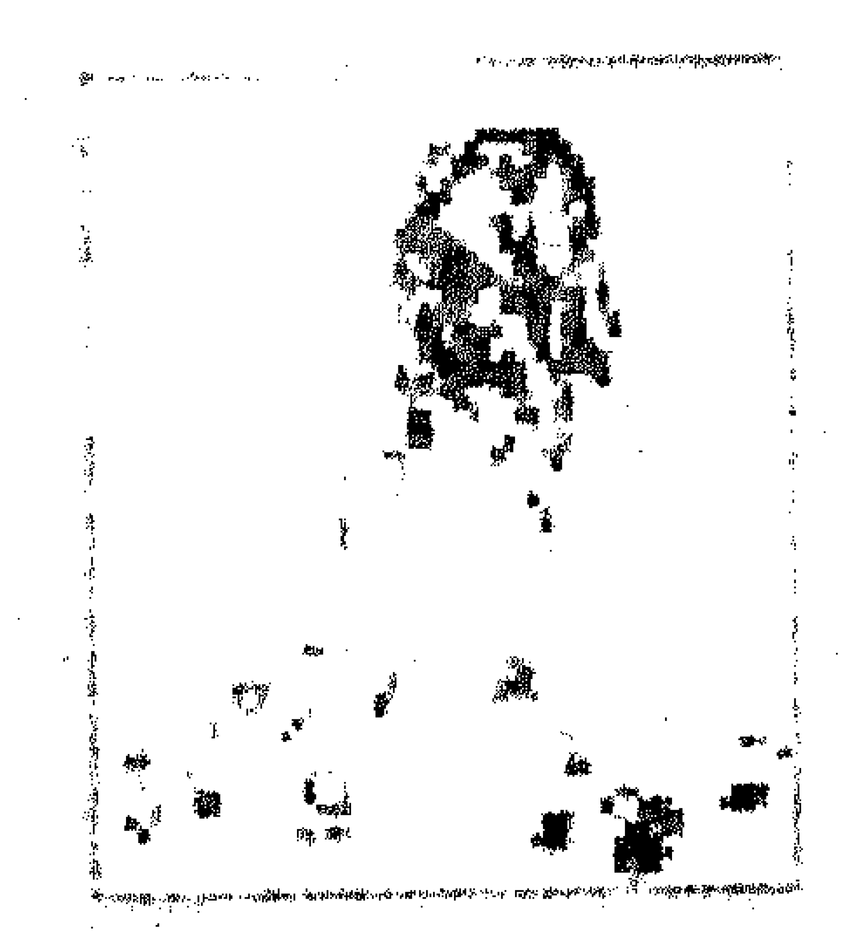
يحاول عبدالرحمن منيف أن ينفي عن " سيرة مدينة " صفة الرواية حين يقول : " هذا الكتاب عبارة عن سيرة لمدينة، هي عمان، وليس سيرة ذاتية لكاتبه، وان تقاطعت السيرتان بسرعة وجزئياً في بعض المحطات، كما أنه ليس رواية، لأن الخيال فيه محدود، وان استعار من الرواية بعض أدواتها، كطريقة العرض والبناء " سيرة مدينة" (ص ٣١).

ولكن هذا النفي لا يقدم ولا يؤخر كثيراً في موضوعنا، فالعمل وعلى اعتبار أنه " سيرة مدينة " فإنه يرصد التحولات الانسانية بشموليتها في مدينة عمان في أربعينيات القرن الماضي، ليعطي صورة بانورامية مشهدية كاملة لهذه المدينة.

وقد كان الراوي مدركاً جيداً لخصوصية عمله حين قال : " ان المكان في أحيان كثيرة، ليس حيّزاً جغرافياً فقط، فهو أيضاً البشر، والبشر في زمن معين... فالمكان يكتسب ملامحه من خلال البشر الذين عاشوا فيه، والبشر هم تلخيص للزمن الذي كان، وفي مكان محدد بالذات " (الرواية ص٣١).

وهنا نتساءل بعفوية ترى وما العمل الروائي إذا لم يكن كذلك ؟ بشر ومكان وزمان، أليست هذه هي جوهر التجربة الروائية ؟ أليست أحد الأهداف الرئيسية لهذا العمل هي كتابة مدينة عمان في لحظة تشكلها التاريخي ؟ والتاريخ كما يقول منيف ": إعادة رسم الأمكنة والأزمنة التي مرّت، تعزيز ذاكرة الأجيال الجديدة " (الرواية ص٣٣).

تتشكل الرواية من ثمانية عشر مقطعاً أو فصلاً تعتمد مبدأ التجاور المشهدي لتقديم عمان في فترة مهمة من فترات تشكّلها المكاني والإنساني معاً، ويتم تقديم المشاهد



عبدالرحمن منيف
قصة حب مجوسية

عن طريق السارد العالم بكل شيء، والذي يتجسد في عين الطفل / الراوي الذي هو عبد الرحمن منيف نفسه، معتمداً على الذاكرة كما يقول في اعادة بناء المشهدين المكاني والانساني في عمان الاربعينيات.. " لا يتبقى سوى الذكرى، ذكرى الأيام التي مرّت، والذكرى بمقدار ما هي حارس يحمي الروح، فإنها الداء الذي ينخرها... خاصة وهي تحمل معها هذا الكم الكبير من الشجن على أيام كانت ثم مضت إلى الأبد " (الرواية ص٣٣).

الشخصية الثانية المتكررة في مجمل المشهد الروائي وفي فصوله المتعددة كأنها روح تحيط بمجمل العمل، هي شخصية الجدّة العراقية التي وفي أواخر أيامها تغادر عمان لتموت في موطن رأسها في بغداد بعد أن يكون حفيدها – الراوي قد أصبح طالباً جامعياً هناك.

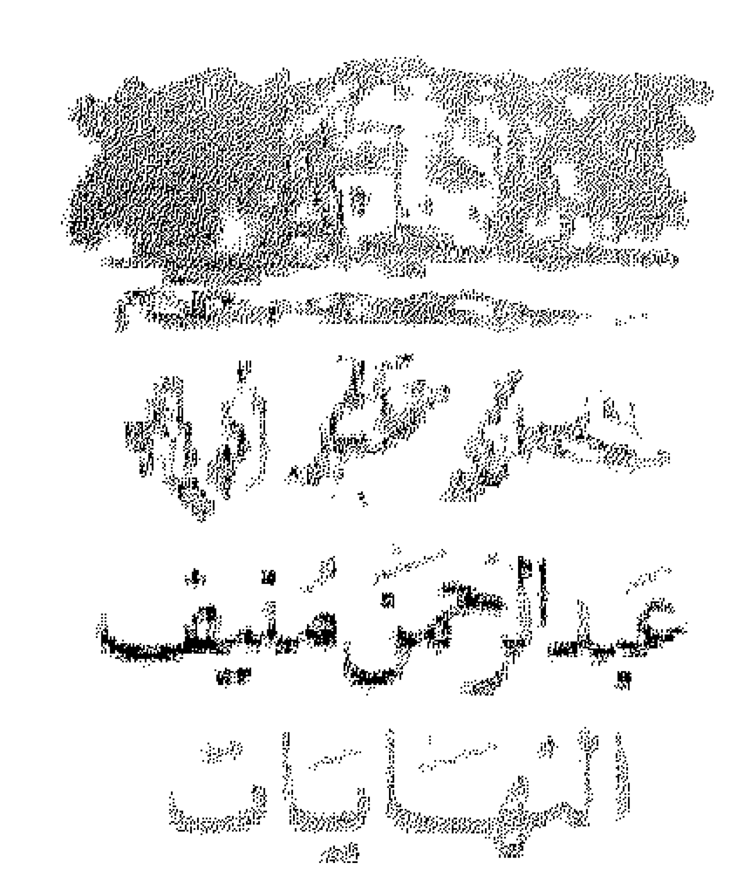
يقدم كل فصل من فصول هذا العمل إضاءة مركزة حول إحدى جوانب الحياة الانسانية في عمان، مع رصد للمكان وتغيراته وعلاقات الافراد فيه، مبتدئاً مما يراه الطفل قبيل دخوله المدرسة، ومع نمو الطفل ومداركه تنمو الرؤية وتتسع، فتتعمق المشاهدات، ويزداد المشهد البصري اتساعاً وتعقيداً، بحيث يمكن القول ان استعراض فصول الرواية يعطي صورة مشهدية بصرية متكاملة عن عمان الاربعينيات، مع ملاحظة سكونية مجمل العمل الروائي، فالشخصيات ترد في وضع ثبات، لا تكاد تنمو داخل العمل، وانما ترد عبر مشهدية الراوي في لحظة السرد.

وهذا طبيعي في هذا النمط من الكتابة



عبدالرحمن منيف
سيرة مدينة

حيث التركيز على الصورة الشمولية للحالة المصـورة وهي حـالة المدينة، وليس على الشـخـصـيـات، ومن هنا ترد عـشـرات الشخصيات وباسمائها الحقيقية في الغالب، لاكمال المشهد البصري بعيدا عن مفهوم بناء الشخصية العضوي داخل الرواية. واذا برزت بعض الشخصيات النمطية في الرواية مثل شخصية شيخ الكتّاب، او مدير المدرسة، او آذن المدرسة فان ما استدعى حضور هذه النمطية في الشـخـصـيـة، هو دور هذه الشخصيات الوظيفي في بناء شمولية المشهد السيرذاتي، وليس قصدية البناء الفني للشخصية. لقد ظل منيف في عمله محافظا على هدفه المعلن، وهو تقديم صورة " جشطالتية " لمدينة عمان في مراحل نموها المتسارع في اربعينيات القرن الماضي.



- ان خصائص المجتمع المديني بدأت بالظهور مبكرا في عمان، وبدأ التركيز السكاني التجاري وما يحيط به من صحة وتعليم وخدمات يتركز في وسط البلد والمناطق المحيطة به من جبل عمان والقلعة والجوفة واللويبدة، بينما ظل المزارعون وبخاصة من الشركس يسكنون على مسار السيل شمالاً شرقياً باتجاه عين غزال والرصيفة، بينما انحصر حضور البدو وتمركزهم حول سوق الماشية جنوب عمان بالقرب من منطقة راس العين.

❖❖❖❖

في الاطار العام لتشكيل المجتمع العمّاني في الرواية، تتضح مواصفات خاصة لهذا المجتمع ابرزها :

- انه مجتمع مفتوح للجميع ومتصالح مع نفسه، يتشكل بحرية نادرة، وبقرارات ذاتية من الافراد، فالحكومة لا تكاد تتدخل الا عند الضرورة او عند الطلب.

- انه مجتمع تجاري - زراعي معا، تتجاور الحدائق والبساتين بشكل لصيق مع مركز المدينة - القرية في حينه، مع اعطاء الماء اهمية شبه مقدسة لدوره الكبير في حياة هذه المدينة.

- انه مجتمع حافل بتراثه المتنوع ثقافيا وانثروبولوجيا، تلتقي فيه تقاليد العرب والشركس والاكراد، ملابس الاردن والعراق وفلسطين، العاب متنوعة للاطفال وللكبار معا ومن مناطق جغرافية متعددة.

- انه مجتمع اردني متكامل، يلتقي فيه الريفي القادم من الفحيص، مع البدوي القادم من جنوب الاردن وشرقه، مع ابن المدينة القادم من الكرك والسلط واربد.

- انه مجتمع جديد، يتشكل يوميا بتسارع كبير، وينمو مكاناً وزماناً، محافظاً في حينه على تقاليده المنفتحة انسانياً، والمحافظة سلوكياً.

- ان التعليم يشكل علامة فارقة في نمو هذا المجتمع، وتوجها رئيسا للأسر الموجودة فيه، فهو مطلب حقيقي لابناء الأسر " العمّانية " مهما كان موقعها الطبقي، او موقعها المالي، ومهما كانت اصولها.

❖❖❖❖

وهكذا استطاع مبدعنا الكبير عبد الرحمن منيف ان يقدم مشهدية بانورامية بصرية شاملة لمدينة عمان، استحضرت تاريخ تشكلها في اربعينيات القرن، هذا العمل الذي ترجم الى عدد من اللغات الاوروبية وبخاصة الانجليزية والفرنسية والاسبانية والالمانية ليشكل بذلك نافذة عالمية على جزء مهم من تاريخ عاصمتنا التي نحب.

❖❖❖❖



١ - قصة حب مجوسية، عبدالرحمن منيف - الطبعة التاسعة/٢٠٠٣

٢ - سباق المسافات الطويلة، عبد الرحمن منيف - الطبعة الثامنة/ ٢٠٠٠

٣أ- شرق المتوسط - عبد الرحمن منيف - الطبعة ١٤ /٢٠٠٤

٣ب- الآن هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى- عبد الرحمن منيف - الطبعة الخامسة/٢٠٠٤

٤ - مدن الملح ١/٥ - عبدالرحمن منيف - ٢٠٠٣ - الأربعينيات

٥ - سيرة مدينة- عبد الرحمن منيف - الطبعة الثانية/ ٢٠٠١

٦ - الأشجار واغتيال مرزوق - عبد الرحمن منيف - الطبعة ٢٠٠٣/١١

٧ -حين تركنا الجسر - عبد الرحمن منيف - الطبعة الثامنة/٢٠٠٤

٨ -النهايات - عبد الرحمن منيف - الطبعة ١١/ ٢٠٠٤

٩ - أرض السواد ٣/١ - عبد الرحمن منيف - الطبعة الثالثة /٢٠٠٢.

مقداد رحيم



ظفرتُ بها ذا مساءٍ
تعدُّ النجومَ
بأنملة ناحلةْ
فكمْ نجمةً سقطتْ
في مدى الصدرِ
من عقدها المُستَفَزِّ
وكمْ نَجمَةً آيلةْ
وكم نجمةً
ما تزالُ تُطرِّزُ
حلمَ الليالي
وكم نجمةً آفلةْ ؟
وتضحكُ إنْ غابَ بدرٌ
وتبكي
إذا الأفقُ سالَ
شقيقاً على السابلةْ

......

ظفرتُ بها ذا صباح
تُفسِّر حُلمَ الخميلة بالهجرِ...
تجفلُ أزهارُها الذابلةْ

......

ظفرتُ بها ذا هجيرٍ
تَعدُّ على النهرِ
أنفاسَهُ
وتُبلِّلُ
بالنوم
تسريحَةَ القائلةْ

....

ظفرتُ بها ذا حصادٍ
تذرُّ البيادرَ
بالهمسات
وتحرسُ بالعطرِ
ضوعاً
خُطىً آملةْ

....

ظفرتُ بها ذا حَنين
تَعُلُّ بدجلةَ ماءَ الفراتِ
فتَشرَقُ بالرافدين
أنوثتها الكاملةْ

....

ظفرتُ بها ذا أنين
تُمسِّدُ حزنَ العراقِ
فأبكي
بُكاءَ الزمان
على بسمةٍ راحلةْ

....

ظفرتُ بها ذا زمانِ افتراعٍ
تُكركرُ
حتى ترامتْ ضفيرتُها
في الحقولِ ربيعاً
وأزهرت الأشهرُ الماحلةْ

....

ظفرتُ بقلبي
يُقلِّمُ أنفاسَها
ويراودُ ضحكتَها
في حياء
ويلثمُ في ظلِّها
نسمةً عاطلةْ

....

ظفرتُ بهِ ممسكاً
بالشّغاف
ليكتبَ بالعطرِ
فيه
ترانيمَ شوق الحروفِ
لإطلالةٍ آجلَةْ

....

ظفرتُ به
يجمعُ الخَفْقَ في سلّةِ للفصولِ
ويغرسُ ريحانةً في الوريدِ
لتنمو وينمو
وتنمو وينمو
وتنمو وينمو
فيشعلُ عند اللقاءِ الزغاريدَ
شمعاً
وينثرُ خُضرَ الأماني
على قامةٍ ذابلةْ

....

يرتِّبُ أشجانَهُ في ذهولٍ
كما رتَّبتْ رسمَ حنّائها
في يديها
وأغوتْ بهِ همهماتِ الشفاهِ
وأودتْ بعشاقِها المتعبينَ
ومازال عشاقُها
في ضُحى القافلةْ

....

ظفرتُ بقلبي
يقلِّبُ فيها الأماني
ويختار أمنيةً عاجلةْ
ويغفرُ للذكرياتِ المسيلَ
على شرفة العمرِ
كالغيمةِ الوابلةْ

....

ظفرتُ بها ذا غروبٍ
تغضُّ الحنينَ
وتبخلُ بالنظرةِ السائلةْ
أموتُ إذنْ
وهيَ القاتلةُ !

من خلف نافذة مخبّأة

حكمت النوايسة

ها أنذا أتشربك أيتها المدينة، وها أنذا أكثر استسلاما لهدوئك المقيت، لا أذكر أنّني كنت مسالما إلى هذا الحد، ولا أذكر أنّني أحببت سريرا وخلدت إليه كما أخلد إلى سريري الآن. ليس لي رغبة في الخروج، الهواء منعش في الخارج، لكن المدينة تخلو من المارة ليس غير السيارات التي تمرّ بسرعة ولا أدري إلى أين تذهب..

قيل: لا يمنحك المكان عنفوانه إن لم تتشرّبه بهدوء " ولا أدري من قال ذلك، وأظنّ أنه أنا، في مرات سابقة، قلت ذلك في عمان، أو في بغداد، أو في المزار، أو في مكة أو في المدينة، لست أدري، لكنّني قلت ذلك وصدّقتني، أما الآن، في هذه الغابة الإسمنتية، فإنّني أحاول وأحاول وأحاول...

الناس هنا مثلي أظنّ ذلك، وإلا، إن لم يكونوا مثلي، فلماذا يسيرون مسرعين؟

خطرت ببالي فكرة أن أكون طيرا، طيرا يلتقط الحب من مكان ليطعم صغاره في مكان آخر، ما أجمل أن يكون الكائن طيرا ! لكن لا حب هنا، سأفتّش في مكان آخر .... تملكت علي الفكرة، وحاولت أن أطير، وتذكّرت الإقامة التي أنا مقيد بها، وتبدى لي كم هي سخيفة فكرة الطيران، أو التحول إلى طائر، فأنا في قفص كبير، والقفص قفص سواء أكان انفراديا أم كان مشتملا على ناس كثيرين، والطائر أي طائر يفقد خاصيّة الطيران عندما يوضع في قفص، ولكن.. هؤلاء البشر الذين أراهم وأتعامل معهم يشبهون الطيور، الطيور التي خلفت زغب الحواصل في مكان بعيد، أو الطيور التي تريد أن تبني أعشاشا.

في العمارة المقابلة للنافذة أرى حماما يبني أعشاشه في الشرفات، يأتي بالأعواد وبقايا الأعشاب، والخيوط،وقطع الورق الناعمة، ويكوّر بها عشا يضع فيه بيوضه، ولو مرّ أي مارّ من قرب هذه الشرفات لتيقن أنها مهجورة، لكن العمارة من الداخل تضجّ بالناس والحياة، والصحون اللاقطة على سطح العمارة تفتح أحضانها لكل ما هو غريب ومثير،والحمام مسترخ تماما في الشرفات، كأنه في جزر خلقت للحمام، يأتي بالأشياء التي يجمعها من بعيد، ويرتبها في تكوير ودحو، لتكون حضنا دافئا يستقبل البيض الذي سيصبح حماما... ومن النافذة أيضا، أرى الناس يدخلون العمارة، ويخرجون منها، يدخلون محمّلين بالأكياس والصناديق، ويخرجون فارغين، تلك الأكياس والصناديق سوف تتراكب وتتراكم على ظهور السيارات وفي بطونها ليلة السفر، لتنقل إلى مكان آخر، وحيث يستطيع هؤلاء الناس أن يبنوا أعشاشهم بهدوء، في شرفات تصلح لهم .. أو إنها سوف تتحول إلى مخلفات طعام وغيره، ويمكن أن يبحث فيها الحمام هناك عن أشياء يمكن استصلاحها لتكون من روافد أعشاشه.

أغلق النافذه، وأفتح الذاكرة،

أغلق الذاكرة وأفتح الباب.

قلت مرّة: " إن لم يؤانسك المكان فالعيب فيك لا في المكان " وصدّقتني.

أخرج إلى الشارع، الشوارع خالية، ليس في الشارع إلا من خرج لغاية محدّدة: عمله أن يخرج، أو خرج ليجلب شيئا ويعود مسرعا، وأنا وحدي بين هؤلاء المسرعين بسيّاراتهم أمشي، على مهل أمشي، كأنّني في جزيرة معزولة، كأنّني وحيد، أمشي إلى شارع يزدحم بالناس، ناس يمشون على الأرض، أراهم، ومن بعيد أدهش، وألقي باللوم على نفسي، فالمدينة مؤثثة بالبشر، وأنا لا أعرف، أذهب بعيدا في اختراق الناس، وأفاجأ بأنهم مسرعون أيضا، لا فرق بينهم وبين الذين يسيرون بالسيارات، كلٌّ خرج إلى غاية محدّدة، إلا أنا، فقد خرجت لأتشرّب المدينة، أتشرّب المكان..

أطارد المدينة ولا أتماثل للقاء...

عزيزتي سماء: أعرف أنني أستطيع أن أتناول التلفون وأكلمك في أي لحظة، لكنني أريد أن أكتب لك، أريد أن أكتب لك من هنا، من البعيد، فالجوال الهاتف يقرّبك مني فأحسبني بجوارك هناك، في تلك الأماكن التي أعشقها، فتلتبس عليّ الأمور، وأكذب، أما عندما أكتب لك، فإنني أكون صادقا، كم أنت بعيدة الآن !!!!!

عزيزتي: أعرف أنك لن تقرئي ما سأكتب، لكنني سأكتب، ولا أدري لماذا، ولمن، لكنني سأكتب، سأمدح الهباء، وأهجو العشب، سأغيّر وأكذب لكي أصل إلى الحقيقة، الحقيقة التي يطاردها هؤلاء المسرعون، لا يدرون، أو أنا الذي لا أدري، لعلهم ظفروا ما لم أظفر من الحقيقة، ربما أظفر كما ظفروا وأعود محملا بالأكياس والصناديق لأبني عشا في شرفة ما، شرفة أستطيع أن أطرد الحمام منها وأجلس فيها مطمئنا...

أنا الآن في البيت، في غرفتي، قرب النافذة، المطر الدافئ ينهمر بغزارة في الخارج، مطر جميل دافئ يغسل الشجر من غبار فصل جفاف طويل،وما أروع المدينة هذه بعد المطر !!!!! يصبح هواؤها نقيا،وتصبح رؤية الأشياء هنا أكثر سهولة وأجمل.

أتشرّب منظر المطر، وأبعد بعيدا بعيدا، أرحل في الدفئ والنعش والبارد واللذيذ البعيد .. أبعد كثيرا فأحزن،وأفرح، وأنتعش وأنقبض، وأحزن، أحزن كثيرا كثيرا، فأنت بعيدة بعيدة، وأنا هنا أجمع الأعواد وبقايا فتات الورق،والخيوط القصيرة، وبقايا الأعشاب، لأنقلها إلى مكان ما أبني فيه عشا يليق بك، بي، بنا..

رفرف حمام واقترب من النافذة، وحط عليه، لم يرني الحمام خلف الزجاج المظلل،ورأيته، رأيته يحط على النافذة خوفا من المطر، واكتشفت أن المطر لا يغسل النافذة، أي مطر هذا الذي لا يغسل النافذة ؟

واكتشفت غباء المعماري الذي خبّأ النافذة عن المطر، بصقت، وهمست: أيها الغبي: تخبّئ النافذة عن المطر! خلقت النوافذ لكي تطل منها على البعيد، ولكي تدخل منها الشمس، أما هنا، فإن للنوافذ مهمة واحدة: استعراض أنواع الستائر، من الداخل، من الداخل وحسب، أما من الخارج، فإنك لا ترى غير زجاج مكلل بالسواد،

نوافذ خرساء

وشمس محجّمة تراود الغبار

ومطر جميل لا يأبه بما يثيره من حزن

وأنت بعيدة

أعرف أنك لا تقرئين ما سأكتب، لكنني سأكتب،وليس لي خيار غير ذلك.

المطر لا ينقر النافذة

النافذة مخبّأة عن المطر

سأسير في الشوارع

سأعيد ترتيبي، لا آبه بما سوف أجمع من سقط المتاع لأبني عشا، وسأعيد الأمور إلى خانة السخرية، الحقيقة الوحيدة التي يمكن أن تجعل المطر يغسل النافذة هي السخرية، السخرية مني، ومن المتثائبين كسلا، ماذا تنتظرون ؟

ومن الذين يكنزون ويكنزون: لماذا ؟

ومن النزقين: هل ثمة ما يستحق ؟

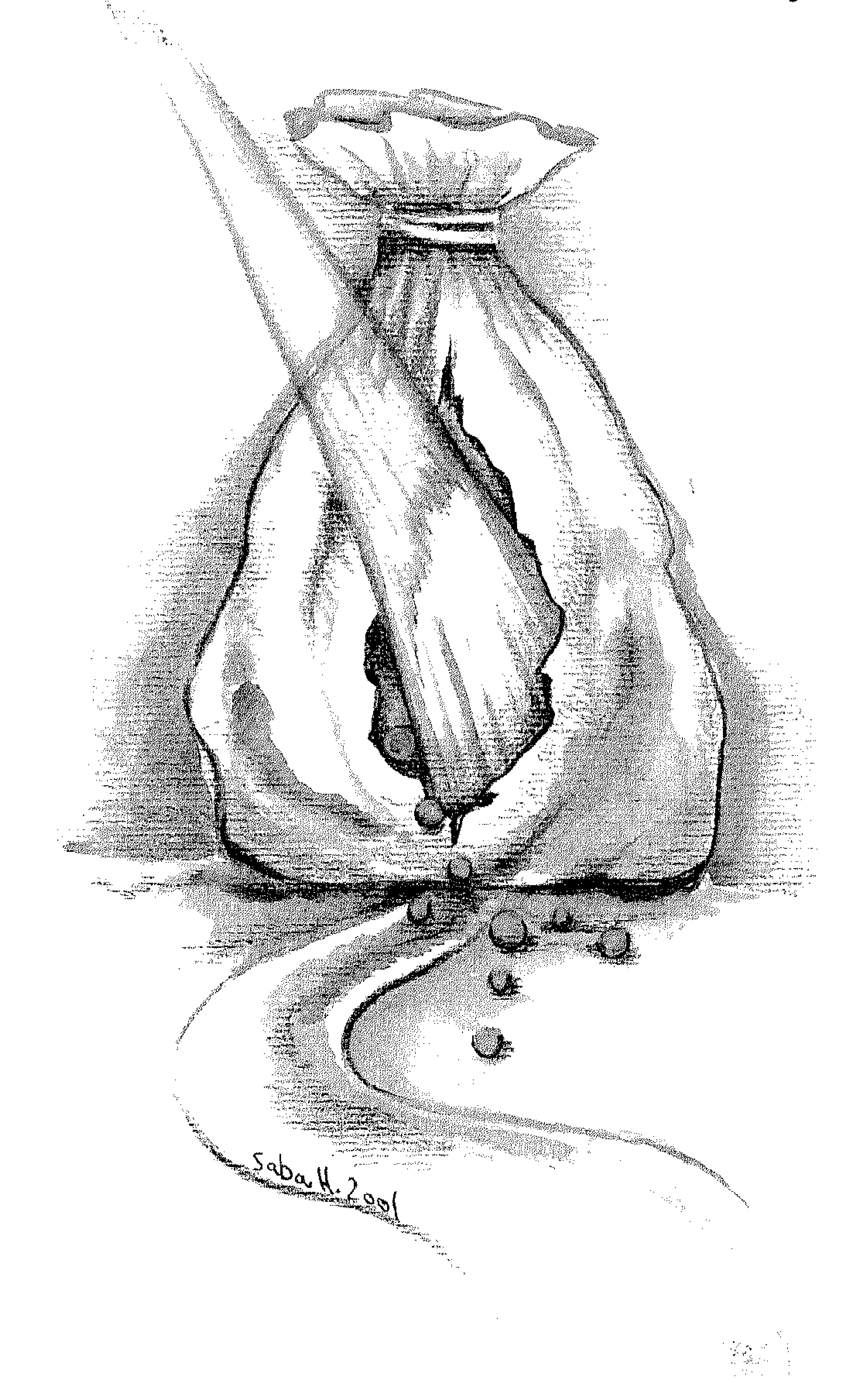
ومن كل شيء: لماذا أنت كذلك؟

المطر لا يصل إلى النافذة.

تناولت دلوا من الماء وغسلت زجاج النافذة والمطر ينهمر بغزارة،وأنا من النافذة أطلُّ ولا أرى شيئا ذا بال، لا أرى شيئا.

«موت مريانا *»
بكائية على جدار غرناطة

طالب هماش



الشمسُ طاهرةٌ، مطهرة
ككأس الدمع
تغمسُ في النجيع العذب
مغربها المعمّد بالدموع.
والفجر مذبوح كعصفور
على نحر اليسوع.
لبسَ الظلام قميص جمعته الحزينة
كي يعمّد بالأسى أقماره البيضاء
فاشتعلت مطالع صبحه العالي
ببحر من شموع.
وبكى هلال الليل كالقدّيس
فوق بياضة الدنيا
فضوّأ قلبه أبصارَ يعقوبَ
الذي عميت به الأيام
وابيضّت سماوات الطلوع.

❖ ❖ ❖

يا زارعين الآسَ في الطرقات
ما هذا الذي جعل الحجارة
في حداد
والحداء يلفُّ بالأكفان ساعات المساء؟
ومن التي تبكي فيقطر صوتها المعتلّ
غصّات الكآبة من عليل الناي
جاعلة أنوثتها
شهيدة فقرها المكتوب بالدمعات،
والفقدان مسراها المعبّد بالشموع
إلى هلال نافر كالثدي من صحن السماء.
تفتضّ كالسيف الجريح
غروبها المعجون بالغصّات

لا عشاقها عادوا
لينتحروا أمام جمالها المعبود
أو جالت على أوجاعها ريح الشتاء!
لم يبصروا من فرجة في الروح
حزن فؤادها الموجوع
أو تركوا مراثيهم

لترفعها على الأوجاع راحاتُ البكاء!
ينشقّ صبح غامض من صدرها الثلجي
متشحاً بأهداب الأسى
والروح يخبط في هواء مالحِ الأنّات

بحثاً عن فضاء.
هبطت جديلتها الصغيرة فوق عينيها
وأجهش صدرها بالناهدين
على زمان ضاع
واهتزّت بقّامتها النحيلة
كل أجراس الرثاء.
يا ناظرين إلى الغروب بأعين عمياء
في ذيّالك المتعزل النائي
رأيت (حمائماً) مذبوحة الطيران
تحمل نعشي الدامي
وتبحر في رحاب الكون كالكفن الجريح.
ورأيت مريم في المدى العاري
ترعرعُ شعرها في الريح
والصلبان تشرع فوقها جسد المسيح.
في ذلك الصمت الكاتدرائي
كان جمالي المهدور مرفوعاً على الشهقات
لا شجراً يقطّر من انين الليل اشجاني
ولا مطراً يلاطم غيمه الوحشيّ
في قلبي الذبيح!

❖ ❖ ❖

قمرٌ على ذهب البحيرة
طائر في أفقه المذبوح
دمع طافر من ناظريّ.
لو كان لي أمّ
بكت من وجدها الأيام
وانكبتْ عليّ!
لو كان لي حزن طعنتُ فؤاده،
وأضأت من زيتون عينيّ القناديل اليتيمة
كي تصلي كل افئدة الحزانى
في مصلّى راحتيّ!

❖ ❖ ❖

أسفٌ على غرناطة الغرباء
لم تردعْ براريها رياح الحزن عن جسدي
وأفراحي -حقولُ الحنطةِ الخضراء
يحصدها حداد ضائعُ..
وأنا الحزينة ما بكتْ في الليل أيتام
وفاضت في مناحات الخليقة بالدموع
مدامعُ!
وأنا الكليمة عند منأى الشمس
تحرسني صحارى العزلةِ العرجاء..
أسألُ عن زمان الأمس
غصّات الرياح المستباحَة
والرياحُ مواجعُ!

❖ ❖ ❖

الآن أرفع راحتيّ إلى سماء الثكل
كي أستعطف الأمطار
أو أرمي على الأشجار ملحَ نواحي المبحوح
من ألمي الدفينْ.
الآن أمضي في طريق الموت كالشبح الحزينْ!
يشتدّ طيشُ الرمل في صحرائي الهوجاء
والأجراس تُضرمُ بالأسى الأسماع
مصديةً على موتي بأحجار الرنين!
لكأنّ في صدري قلوب الناس كلهم
تُسيّل في شرايين البكاء!

❖ ❖ ❖

غرناطة العمياء يا أمة الصدى والانتظار!
تبكي عليك الريح لاطمة مراثيها
على الجدران في يأس
وترقص طفلة كالخنجر البدويّ في قلب
السواد الجهم ذابحة فؤاد الاحتضار!
سيظل صوت الريح يقرعُ في الظلام
طبولك البحّاء،
والحسرات تذبحُ بالمدى السوداء
طفل خريفك المصفرّ من دار لدار!
ويصيرُ حزنك شارداً في الأرض
يتبعه الصدى الغجريّ
من واد لواد كالغبارْ.
وتظلُّ ازواج الحمام
تحوم ساعات الغروب على ضريحك
مثل أقواس النداء.
غرناطة العمياء تغرق في نوافير الدموع
وفي البحيرات الغريبة
لا تجدّف غير أمواج الرثاء!
والريح تُجهش بالنياحة
كلما احتك الهواء بوحشة الشوك القديم،
وترقص الفتيات في الساحات
رقصتها الحزينة كلما اقترب المساء.
من يترك الأطفال في يوم حزين مثل هذا
يضربون كأنهم رهبان..
أجراس البكاء؟!

❖ مريانا: احدى شخصيات الشاعر الاسباني لوركا المسرحية.

باب وحيد

غازي الذيبة

هل تريد إذن شايك الدافئ عند الضحى
أم تراودك النهنهات الطويلة كي تفتح الباب
وحدك
ثم تقوم بسقي الحديقة ماء الحياة
؟

هل أنت وحدك حقا
وأشجار بيتك تلك
لماذا هي الآن تجمع عيدانها في الضباب الرطيب
وتنهاك عن خوفك المتلبد في طقسها
؟
هل تذهب بعد الظهيرة للحلم
تكسب خبزك من ديدن الركض تحت اللزوجة
أم أن شيئا رقيقا يفر من الباب
تفتح عينيك كي لا تراه
يفر
؟

إذن أنت وحدك
لم يختبرك النهار الوحيد هنا
لم تختبرك طيور المساء الرشيقة
وهي تعض الهواء بأسنانها
في الحديقة

أين الحديقة
أين ترى أنت تقطن
باب وحيد على سطح غيمته
نائم في رذاذ الغموض

باب وحيد
وأنت هناك تقاوم أحلامك المشتهاة
كقط أليف

باب وحيد إذن
سوف ينفتح الآن
اصمت قليلا
لتبدو كثيرا بوهمك
اصمت
لعلك تقفز من ساعة الوهم فيك
الى ساعة الضجر المستبد

وتحلم
أن لك الآن بيتا
وبابا
وأشجار تنعف رقتها في بهاء الحديقة
تلك
وأن لعينيك أن تفتحا
كي ترى قطة في الجوار

انه الصمت
وأنت وحيد .

الآن
الآن يخفق في الغيوم ترنحي

الآن أسكر في هدوئك رائقا
وأفض اسمي من غيابته
وأسكن في عناقك
لا أتيه
ولا أكون
ولا أشرّد ما تعلّق في ذهابي للجحيم

الآن أسكن في الجنوح
كأنني أهمي

كأن غوايتي قمر شهي
خمرة تشفي الفؤاد من التدحرج
هفوة
وتمرد
وفم كريم .

العشاق
قوموا من طرف الصوت
وحيدين معا
هيا
وارتكبوا معصية تالية
كي تخرج مع أهداب أغانيكم
في الليل المجنون
المسترخي
كي يعبث بقوام الصرخة
وينام على عشب الشهوة
كي يهذي
فيما تتكسر أحلام العشاق
وتفقد مأواها
...
...
...
ما هذا ؟
ولماذا تصبح ليلكة الحب جنونا
يرتجل الخوف
وتصعد من خفقتها فوق النهر
إلى آخر أنفاس الناي
وتقفز في الماء
ليرتبك الماء
ويصاب النهر الغافي بالغليان
ها أنتم خلف الصوت تقومون
من النسيان
وحيدين
ومشدودين إلى أفق اللهفة
ترتفعون الى أعلى الشجرات
وتمتلئون بأشواق يحرسها الزهو
وغفو الطير
وحفيف النايات

ها أنتم
من سحر الضوء تقومون
ووحيدين تهبون على طرف الحقل
تشدون الأوتار الى القيثارة
فيصير الصوت شذيا



وتصير الكلمات عناقا
وتصير الأرض كما كانت من قبل
وديانا وتلالا

ها أنتم تختلفون مع الموج الغافي
وتنامون على صوت
ترقص في حضرته الغبطة
وتفيقون صباحا مع ديك الجن
لتختلفوا في الحب
وفي معنى الأزهار
فالليل كما يظهر في محنته
مجنون وأسير
والنار

حبق تأخذها اللوعة
في موكبها النائي
والأشعار
سوسنة بيضاء
أصابعها عشب مسحور
وبكاء صغار منزعجين من الكلمات

ها أنتم تعتقون على الماء
تصطف أيائلكم في البر
تتبعكم شهوات الريح
وامطار الحب
وغايات الورد
واسراب الكلمات

ها انتم
والنار بما حبلت
والهفوات
تلحقكم أسرار التوق
وآهات الشوق
وحفيف الشجرات
ووحيدين
يملؤكم نور طلع صباحا

تنتشرون
فعلى عشب الأرض المحروسة بأغانيكم
تنهض ذاكرة الزيتون
وعلى عشب الضوء هنالك سوف تقومون
تستيقظ نار أخرى
تصعد خضراء أمام الريح
تفتح في الأفق المجروح
أولادا ينهمرون مع ا لماء
ليصيروا خبزا ورمادا
صورا تتراقص في الكلمات
تبحر في الليل المبحوح .

ناي
في غبطة خضرته
شجرات تصعد
تحتمل الموسيقى في النزع
وتحتمل الهذيان
وتمضي

ناي يتكدر
ورؤى تحفر جيشان الدمع مع الرقة
موسيقى تغلق دورقها الملكي



وتتركنا نعبث بالتيه بلا ملل
أو نرجس نسقيه الخضرة
والهذيان
ناي ينعف فينا النبض
ويمضي
يا الله
عرفنا أن مكابدة الناي قصيدة
عرفنا أن المعرفة بهاء يتنشق ريح التيه
عرفنا آيات النص
عرفنا اللص
يا وضح النهر
فأخرسنا إن شئت

وطف بمصائرنا المنهوبة
وتفقدنا في الغثيان
دعنا نتعثر بالصوت
ونمسك بالملح شحيحا
دعنا نمضي .

لذة
يكفي
لأهلك في بهائك

رشفة أخرى
من اللذات
من تمر الشفاه

يكفي بأن أسعى إليك موقعا بالسعي
يكفي
أن أمرغ لذتي في الآه

عدم
في الأرخبيل المهدم
في الأسئلة
في نعيب الغراب الشقي على المقتلة
في الذهول الطويل أمام الفراغ
في الكلمات الخفيفة
حين تمر خفيفا بنا
في الألم
سوف تبكي جزائر أوهامنا
وسوف تقوم القيامة

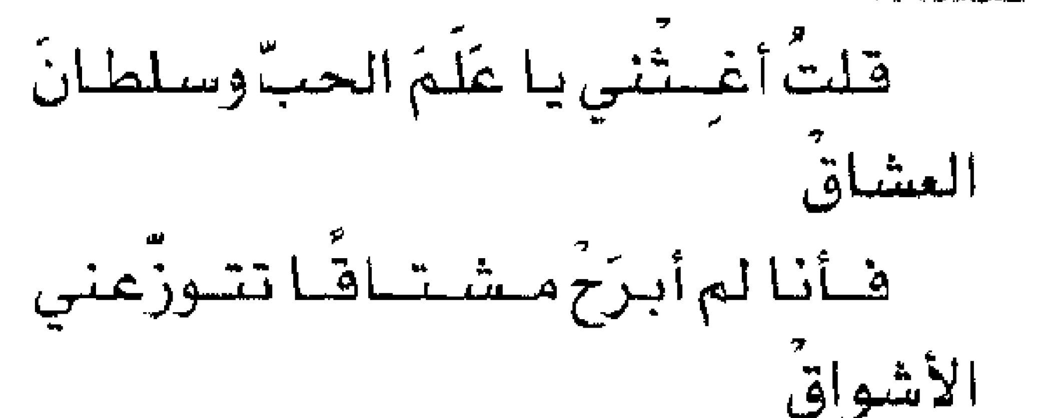
يا وحدها إذ تقوم
ولا يجد الميتون
سوى رهبة الموت
تنجو هنا في العدم

تحت أيكتهم
لا يذهبون الى الصباح
ولايمدون السحابة تحت أيكتهم
ينومهم طنين النحل
يسترخون

رأوا فرسا تحدق في السهوب
رأوا حصانا عابرا للنهر
مئذنة

رأوا سفنا
تغيم على وسائدها التلال
وتسبح في مناكفة النهار المر

كانوا وحدهم تحت الغواية
يرجمون الغيب بالضحكات
حتى انهم سرقوا طيور الحب من قفص
القصيدة
وارتموا في حضنه
ناموا ولم يستيقظوا
لكنهم ما فوّزوا هذا الخريف
بغير صفرته
وظلوا تائهين
...
...
...
لا يعرفون من الهديل سوى الحمام
من الكلام
سوى الكلام
من المودة وهي تحبو
يعرفون طقوس لوعتهم على شجر الفصول
ويعرفون عزوف رقتهم
عن الماء الأشف من الحقيقة
والخيال
عن الإثارة في الذهول
عن الذهول
أمام هجعتهم هنا
وهناك يسترقون أعينهم
لكي يتآمروا في الحلم
كي يبنوا فصولا من نهايات
الفضول
ويجهدون
....
....
....
لا سر يمشي بين أسرار الحكاية
لا فلسطين الصغيرة في التوجس
أو فلسطين الكبيرة في الخيال
لا شيء غير دم يمر
مع السؤال
هذا الوضوح فم قليل الابتسام
وضحكة جذلى
تخوّض في ذهول التائهين
...
...
لا سر يمشي في الأنين .



في حانة ابن الفارض

محمد الخالدي

قلتُ أغِثْني يا علَمَ الحبّ وسلطانَ العشاقْ
فأنا لم أبرَحْ مشتاقًا تتوزّعني الأشواقْ
- دونك مملكتي فأقم فيها
وتبوّأ منها حيثُ تشاءُ
ولا تبرَحْها أبدًا
وارتدْ حاني صبحَ مساءَ
واشربْ من خمري لا تصحُ فتندمْ
وتهتّكْ واخلعْ أردية الزّيف ولا تحفلْ
باللّوام وبالعذّال ودعْهم يقضُوا كمدًا
- لكن قل لي: ما الكرم وما الخمرُ؟
وما الكأس وما الندمانُ
وما الحانُ؟؟
فأنا ظمآنٌ... ظمآنٌ... ظمآنُ
أمضيتُ سنيّ العمر وما أقصرَها
أضربُ مُلتاعًا في الآفاقْ
كيف أرود حماك أنا التائهُ
جاب الشرقَ وجاب الغربَ
ولمّا يهتدِ بعدُ فقلْ يا مولايَ
متى تفتح بابَك لي فلقد أضناني التّرحالُ
تسرقني حالٌ
وتُشرّدني حالُ
فإذا عزّ الحالُ تبدّلت الأحوالُ
-تسألني ما الخمرُ؟-
هيَ الأفقُ المدودُ إلى حيث ترامى
النورُ الصَّمَدانيُّ... هي الرؤيا
تسَعُ الكونَ وما فيه
هيَ المعراجُ إلى دنيَا ما خطرتْ قطُّ على بال،
دنيا من أقمار ناعسةٍ
وشموس متوهّجة...
تسألني ما الخمرُ؟
هيَ اللحظاتُ النورانيّةُ تترى عند السّكرِ
فتسمو بك نحو تخوم نائيةٍ
لم يرتدْها إلاّكَ...
وما أكثر أسماء الخمرِ وألوانَ الخمرِ



وما أكثرني فيها
لكنّ الخمرةَ لا اسمَ لها.. لا لونَ لها
فهي الأسماءُ جميعًا
والألوانُ جميعًا مُزجت حتى شفّتْ
عن كل الأسماء وكل الألوان...
وتسألني ما الكرمُ؟
هو الجوهرُ منذ قديم الأزمان
وملحُ الأرض... ونَسْغُ الأرضِ
ولولاه لأجدبت الأرضُ
وصارت قفرًا لا يُنبت غير الجدبِ
وغيرَ الموت وغيرَ الصوّانِ
وتسألني ما الكأسُ؟
الكأس إذا شئتَ صفاءٌ
وهي النور تلألأَ بين الندمان،
الكأس رسول العاشقِ للمحبوب
وهداياه إليه مضمّخةً بالطيب
وأنفاس الوردِ
الكأس؟... الكأسُ ملاذ الظمآنينَ
احترقوا بضرام الحبِّ...
وتسألني ما الندمانُ؟
- الندمان هم الأرواح تُرفرف حولك أو تهفو

فإذا أغفى النّدمان فلا تُوقظْهم
وإذا غدرتْ بهمُ الكأسُ فلا تعْبَأْ
وإذا ضَجّوا من سكرٍ لا تغضبْ
وإذا عربد قومٌ منهم في منتصف الليل فلا تحفلْ
فهمو غرقى في السكر يَودّونَ
لو اتّسع الحانُ لأحلامهمو المجنونةِ،
لو أنّ الزمنَ الأهوجَ رقّ لهم يومًا
ليبوحوا بالمكنون وبالمستور
وبالحزن يمُضّهمو ويمُضّهمو

حتى يذْوُوا فيشيفّوا...
تسألني ما الحانُ؟ وهل تدري ما الحانُ؟
الحان أيا هذا قبلةُ كلّ العشاقِ
يجيئون يهزّهم الشوقُ
فيروون وقد طوّحت الكأسُ بهم
ما عانوا في الحبّ...
الحان هي الدنيا وملاذُ المنبوذينَ
ففيها المحزونُ التفّ بحزنه منزويًا
في ركنٍ منعزلٍ يتوقّى نظر الندمانِ
ولغْوَ النّدمانِ
وفيها المجنونُ نداماه الكلمات المجنونةُ
والضّحكُ المجنونُ،

يحدّقُ في اللاّشيء طويلاً
ثم يُقهقه من عَجَبِ
ويظلّ يقهقه من عجَبٍ ويصيحُ:
"أفيقوا إنّ الطوفان يجّيءُ
لقد حدّثني الكأس بذلك،
ثم يُقهقه من عَجبٍ ويلجُّ طويلا
في الضّحك المجنون:
- "أنا بدء الكون وخالقُه الأوحدُ
أومئ إن شئتُ فينفلق الكونُ بمن فيهِ
وأبقي وحدي ألهو مع ظلي ومعي....
فيها المفتونُ بهذي الدنيا
يترنّح من سكرٍ بين الشّرب
يودّ لو أنّ الدنيا كأسٌ كي يرشفَها
ليُريح ويرتاحَ...
وفيها الولهانُ يبوحُ ولا يدري،
يتذكّر عهدَ أحبّته،
فيلجّ كعادته في البوح، يظل يبوحُ
وينشج: "كنتُ متيّمها لكن غدرتْ بيَ...
"كانت كالقمر المزهوّ تُطلّ علينا
من شبّاك عرّش فيه الليلكُ والوردُ..."
ويدعو القمر المزهوَّ يُطل من الشبّاك:
- "تَعالَ اغرقْ في كأسي فأنا
مازلتُ متيَّمها الأوْحدَ،
لا تغربْ أرجوكَ- وطفْ بالكأسِ
لكي أتملاّك قليلاً.....
فيها نضْوُ هوًى يروي
كيفَ أحبَّ زمانًا فاتنةً في الحيِّ
فجُنّ بها فإذا رحلتْ فاتنة الحيِّ
استنجد بالخمر يُناجيها وتناجيهِ
ويستمطرها السّلوى، لكنّ السّلوى
ذهبتْ مع فاتنة الحيِّ..
وفيها سعداءُ يهشّون ويبتهجونَ
وفيها تُعساءُ يذمّون الدنيا والناسَ
يذمّون الخمرة والكأسَ
وفيها غرباءُ أناخوا قبل قليل،
ليشدوا رحْلَهمو بعد قليل،
جاؤوا مثل العاصفة الهوجاءِ
ويمضون كعاصفة هوجاءِ
وقد تركوا بعضَ نُدوبٍ
وبقايا من وعثاء الصحراءِ...
وفيها مهووسون مجانينٌ يهذونَ
ويبتدعون الزمنَ الأغْبرَ

والزمنَ الأهوجَ
والزمنَ الواقفَ
والزمنَ الماشي
والزمن الأعرجَ
فيها الشاعر لاذ بكأسه يستنطقها
علّ الكأس تبوح ببعض الأسرارِ،
وفيها المنبوذون أتوا كي ينسوا
زمنا أزرى بهمو بعد العزِّ
وفيها .. فيها .....

فيها الصوفيُّ المتدثّر بالأسرارِ،
يجيء ليسرق بعضَ الأسرار
ويمضي متئدًا، طُويت أكنافُ الأرض لهُ:
حانتُه في بغدادَ ونُقله في الشام
وأمّا الندمانُ فكلّ روّاد الحاناتِ
انتشروا في أصقاع الدنيا...
فيها النادلُ يروي أخبارَ الندمان ويرثي للشُّربِ
- "فهذا كان إذا أخذتْ منه الخمرةُ
نادى محبوبتَه يتوسّلها:

عودي أرجوك فقد أقلعتُ
عن الخمر وأقسمت بألاّ أشربها أبدًا
ثم يعبّ الكأس كأنّ به ظمأ الدنيا...
أمّا ذاك المولع بالطرب الشرقيِّ
فكم شنّف أسماع الندمانِ،
وكم أبكاهم وبكى
فإذا شرّده في الليل مقامٌ
قام وخلّى القوم سكارى،
غرقى في الحزن...
وأما هذا القادم لا أدري من أين،
فكان يبيت الليل وحيدًا
فإذا غادر روّاد الحانة يستهدونَ
طريقهم في الظلماءِ
وقد ملأوا الشارعَ لغطًا وسعالاً
انسلّ كما ينسلّ النورُ من الظلمةِ
لا أدري كيف ولا أدري من أينَ
وقد يترك أحيانًا أوراقًا
بعثرها وهو يغادر لكني
لا أفقه ما فيها...
أمّا المنفوش الشعر فكان يجيءُ
ويجلس في ركنه ذاكَ
ويُشعل سيجارته فإذا اشتعلتْ
يبدأ لعبته المجنونةَ معْ سُحب الدخانِ
يباغتها أو ينفَخُ فيها
فإذا طارت قام وطاردها كي يُمسك بالدخانِ
الطائرِ، ثم يعود ليجلسَ
في مقعده مرتبكا قبل تناوله الكأس الأولى...
فيها الهاربُ من وطن يأبى أن يُؤويهِ
فيُقايضه بالخمرة تؤْويه،
تصير له وطنًا يسكن فيهِ...
فيها أشتاتٌ من جوّابي الطرق المنسيّةِ
والطرق الوعرةِ
والطرق المحظورةِ،
يأتون مساء كي يرووا بعض تهاويلِ
الطرق المنسيةِ
والطرق الوعرةِ
والطرق المحظورهِ
كي يختلسوا الزمنَ الهاربَ،
كي يبتدعوا الأسطوره
فيها ما فيها...
فيها تاريخُ الأسرارِ
وفيها لو تدري سرُّ الأسرارِ

وأنا..
أنا الأطلالُ
يستبكي على أحجارها الشعراءُ
يستفتون فيما بينهم قمراً جريحاً
يوقظون مذابح الكلماتِ
فوق تراب مقبرتي
وبين حقول أحزاني،
على مرأى الفجيعة
يحرثون زهور أشعاري
ونهر الفجر
يقتلعون مئذنة اشتياقي
يعلنون نهايتي،
لمْ أدر أنَّ القلبَ سيّافٌ
سيسبقني لنطع الوقتِ،
ليس لديَّ ما أقضي
ولستُ من الذين عدوا مراراً
خلف أسراب
من الحلم الـ تكسَّرَ خوخُ فرحته
وأعلن أنَّ شال الحبّ
شابَ على رؤوس القادمينَ إلى الزفافْ.

هلْ كنتُ من يبكي
على أطلال من سبقَ امرأ القيس..
الحطيئة
واقتفى شمس الشمال
معدِّداً أسماء من وقفوا
على بئر التبدّد والجفافْ.



سبق الوداعُ ولادتي
وقصيدتي قمرٌ تيبّسَ
فوق أكوام المرارة والخلافْ.

منْ كانَ يدري
أو يصدّقُ أن تصيرَ يدايَ
مقبرتين من دمع المنافي

أحمل الأنهارَ
أنهار الفجائع والذبول؟؟

لا تعذلي صوتي
ومحبرتي قميص التائبينَ الطيّبينَ
وصورة للقائمينَ
على شؤون اليأس
يأتزرون شلال التداعي
يُقرئون الطيرَ سجّيل الوداعِ
على هبوب الخوفِ
في نار الأفولْ.

زيدي نداتيَ صرخةً
وتعمّقي في السّحر
علَّ الأرجوان على يديك
يثير غفلتي المدانة بالذهولْ.

لا صوتَ خلف الفجر
غيرَ أسايَ
يدلقُ شهدَ عزلته المعاقة
لا حدود على تضاريس الفجيعةِ
لا رؤى قلبي،
ولا غزلان روحي
تستدرُّ شميمَ قطعان الحياةِ،
أنا انكسار الراحلينَ
مرارة الدمع الأخيرةْ
في شمال القلب
صفقة حالمٍ
خسرَ العناقَ
على موائده البشيرُ
بكلِّ آلاء القصائد
والتئام الروح
بين حمامتينِ تفتّقان الفجرَ
في ألقِ الهديلْ.

لا بُدَّ من قمر صغير بيننا
يحمي صغار فؤاده،
ويذيقنا ألق الصعود إلى الحياةْ.

لا بدَّ من قمر
نواري خيبة الأحلام
تحتَ جناح رحلته..

..أيا الأنثى..!!
هبيني حزنَ من جُبلوا على الذكرى
وميقاتَ الأضاميم الرّؤومة
كبرياء الريح،
كيف أمدُّ خارطة الجهاتِ
إلى حقول دمائنا..؟؟
ودموعنا مزقُ الصباحِ
على طلول الروح
حاملةً سلال الموت
تخنقنا بدايات الفجائع
تنحني في درب عزلتنا المرايا
ثم يشطرنا إلى شطرين محروقينِ
سفّاحُ الأماني،
نرتدي صمت العبور إلى المنافي
والمنافي سلّم الأوجاعِ
خاتمة الفصولْ.

زيدي بكائيَ حرقةً
فالموتُ لم يُسفكْ
على سعف اشتعالي بعدُ،
لم تطفأ شوامخ حسرتي
لم أنجُ من شبح التوابيت الأنيقةِ
في دروب الروح
لم أسلمْ من الرّيح
التي تأتي من الصّحراء
لمْ أقطفْ ثمار قصائديَ.

منير محمد خلف - سوريا



سأمرّ بين حرائقي الحيرى
أزفُّ الشارع المطريَّ للذكرى،
ألقّنه دروس الحبِّ،
هذا النهر أخرسُ
أو أصمّ القلب،
لستُ أنا الذيَ
بدّلتُ أحلامي
وثوبَ قصائدي.

فأنا..
أنا الأطلالُ
لا أطلال غير الصوت
لا ❖
لمْ يبقَ لي صوتٌ
أرمّمُ بعضَ ما أهوى
أترجمُ ما أعانيه
وألزمُ خافقي عاداته،
ما عاد لي صوتي
الذي قد كنتُ أحسبهُ يراني
كي يُداهمَ أو يحاصرَ
كلَّ فيروسات أعدائي
وسفّاحي ورود العشق
يُقفلُ في وجوه أولئك الأوغادِ
قلعةَ حبّيَ المجهول..
يسمع صمتيَ المكحولَ بالأقفالِ
حرّاسُ الحدائق والمقابرِ
تاجرُ الأشواق
حمّالو رياح الموتِ
جُنّاءُ المراثي..

..لا تعودي نحو ذاكرتي
وقولي للغياب
بأنْ يكفَّ عن الأنين
وراءَ صرختي المراقَةِ
لا تزيدي..!!
❖❖❖.
❖❖❖..
زيدي عذابي لوعةً
فأنا❖
أنا المكفوفُ
والكافّاتُ أنت
وأنتِ مقفرةُ الحنينْ.

من حكايات قرقوش الأثيرة

حسب الله يحيى - بغداد

احس قرقوش بالضجر، وراح يفكر بطريقة لتسلية نفسه. استدعى الشعراء.. ثم طردهم بعد ان استمع الى قصائدهم التي تتغنى بأمجاده، وجاء بالمهرج ليقدم له بعض المواقف والحركات الضاحكة.. الا ان قرقوش لم يضحك.

وحفل المكان بالجواري وهن يرقصن ويكشفن عن مفاتنهن.. وقرقوش مهموم ومثقل بالملل.. فقد صار الشعراء والمهرجون والجواري وحتى احاديث وزرائه.. مثيرة لقرفه.

استدعى السياف وسأله:

- عشرة تجار، ومائة مشاغب، وخمسة من اساتذة الجامعة، وصحفي واحد.. هل هم المعارضون لسياستنا فقط؟

- نعم.. يا سيدي وقد وضعتهم داخل اماكن ضيقة ومنعت عنهم الطعام والماء والنور والهواء.



- كل شيء قابل للتطور أيها السياف.. استدعاء الأقارب والأصدقاء والرفاق للقيام بمهمة القتل، ستجعلهم يخشون بعضهم، ولا يفكرون بالثأر، ولا بالتمرد على ولي نعمتهم قرقوش..

- أنت حكيم يا سيدي.. حكيم.

ومضى قرقوش يحدث سيافه، والسياف يصغي ويترقب..

- وبعد إجراء عمليات القتل.. ماذا عليك أن تفعل؟

- لا شيء.. سوى الدفن ليلاً.

- عيبك أيها السياف أنك لا تطور أساليبك.

- وماذا أفعل يا سيدي، أؤمرني أنفذ.. ليست مهمتي أن أفكر.. بل أدبر..

- وتركت التفكير عليّ فقط..

- .. وهل من أحد جدير بأن يفكر سواك

- وهل يستحقون أن يكون لهم مكان؟

- سيدي..

- اذهب.. أنت تريد الاستئثار بهم.. سيفك لا يملّ منهم.. اذهب.. استدع أقرب الناس الى كل واحد منهم، أقرب رفاقهم وأصدقائهم..

- و... ولكنهم لا يستحقون مثل هذه الرحمة يا سيدي!

ضحك قرقوش هذه المرة ملء شدقيه وخاطب سيافه الذي بدا عليه العجب والدهشة.

قال قرقوش:

- هؤلاء سيشاركونك هذه المرة في قتلهم..

- ولماذا..؟

- لماذا.. أنت لا تريد أن يشاركك أحد في القتل.. كم أنت أناني..؟!

- ولكنها مهمتي يا سيدي.. وأنا أتقنها بشهادة منك.

يا سيدي؟

- اسمع.. بعد منتصف الليل. ضع كل جثة في كيس نفايات وألق بها أمام بيت صاحب الجثة، واطلب ثمن الرصاصات التي أطلقت على القتيل..

- ولكن.. يا سيدي..

- أعرف.. أعرف أنك لا تعترف بسلاح للقتل سوى سيفك.. ستظل متخلفاً.

- ثم يا سيدي..

- ماذا؟

- الأكياس لونها أسود، ألا يعني هذا، أننا نعبر عن حزننا ازاء من نقتلهم؟

- ستظل غبياً أيها السياف.. الكيس.. كيس زبالة.. واللون الأسود يستر الجريمة.. لا يكشفها..

- سيدي.. سيدي.. معذرة.. وهل أملك عقل سيدي؟!

ابتسم قرقوش وسره جواب السياف.

❖ ❖ ❖

في المساء أعلن عن زيادة في تسلم الحصة التموينية لكل مواطن.

فرح الجميع بهذه المكرمة، دون أن يسأل أحد نفسه: كيف حصلت هذه الزيادة.. وعجب وزير التموين لهذا الإجراء الذي لم يعرف عنه شيئاً من قبل.. فأسرع إلى القصر، واستأذن الحاجب لمقابلة سيده قرقوش..

وقبل أن يجيب قرقوش على تحية وزيره.. ضحك وقال:

- جئت تسأل، كيف نزيد كمية الحصة التموينية، والمخازن فارغة.. أليس كذلك؟

- أنت تعرف ما يدور برأسي يا سيدي!

- ستمتلئ المخازن يا وزيري.. ستمتلئ.. اطمئن.

- وهل رفع الحصار عنا يا سيدي... دون أن أعلم.. لماذا لا نعلن ذلك للناس لكي يفرحوا؟!

- أنت مثل سيافي لا تفكر بوسائل جديدة، لا تشغل رأسك بوسيلة تخفف عن كاهل الناس.

- سيدي.. نحن نتعلم منك.. أليست مهمتنا التدبير وعلى سيادتكم التفكير..

- لقد أتعبتموني، ولم يأت أحدكم يوماً بفكرة مفيدة.

- عقل قرقوش العظيم.. وحده القادر على التفكير.

- اسمع أيها الوزير.. لقد فكرت بوسيلة حديثة جداً في معاناة هذا الشعب وهو يواجه الغلاء والفاقة والمرض والبطالة.. والحصة التموينية غير كافية.

- نعم.. نعم يا سيدي..

- وعليه فقد اتخذت قراراً يقضي بتوزيع حصص جميع الخونة الذي ننزل بهم القصاص العادل على بقية المواطنين.

عجب وزير التموين بهذا الإجراء، وظل صامتاً، فأخرجه قرقوش عن صمته وسأله:

- أليس القرار ناجحاً، ويشكل تحدياً لأولئك الذين يفرضون الحصار علينا..؟

- بـ.. بكل تأكيد يا سيدي.. بكل تأكيد.. ولكن.. ولكن يا سيدي، افرض ان الجميع سيسيرون وفق ما تريدون، وليس هناك من مخالف.. عندئذ ليس بمقدورنا تقديم زيادة في الحصة التموينية كل شهر.. فماذا تفعل..؟

- الأمر سهل.. سهل جداً يا وزيري.. سنبحث عن وسيلة، نعثر من خلالها على المخالفين، ثم نقتص منهم.

- مثلاً.. مثلاً يا سيدي..

غضب قرقوش من وزيره، وصرخ بوجهه:

- هل يريد وزير التموين امتحاني؟

خاف الوزير، وكاد يسقط، لولا أن أمسك بمقعده:

- معاذ الله يا سيدي، بل أريد أن أتعلم..

- تعلم.. تعلم إذن.

وخرج الوزير في خطوات متعثرة، وظل تلك الليلة يقظاً، قلقاً، منتظراً قرار عزله أو سجنه أو...

بينما كان قرقوش قد توصل إلى طريقة يعثر بواسطتها على مزيد من المتمردين.. وقد جاء في القرار:

«نظراً لضعف القوة الشرائية لدى المواطنين، وعدم قدرة شبابنا وهم في كامل رجولتهم على الزواج، فقد قررنا أن يقدم كل رجل وكل امرأة وكل صغير وكبير.. عفته لأحد حراسنا عند عبوره جسر المدينة.. وذلك لأن العفة ثروة معطلة عند كل فرد ولم يستخدمها أحد حتى في ظرفنا الراهن...»

استسلم الجميع لهذا القرار.. وتجمعت طوابير الناس تروم عبور الجسر.. إلا أن ضريبة العفة كانت تتأخر.. الأمر الذي جعل الاستياء ينمو بين الناس شيئاً فشيئاً.

وقال أحد الأشخاص لمن حوله:

- هذا لا يجوز.. هل نسلم عفتنا.. ماذا يبقى لدينا حتى نحتفظ به أو ندافع عنه.

غضب أحد الواقفين، وكان متلهفاً لاقتراب دوره في عبور الجسر.. قال:

- .. وهل أنت أكثر فهماً من سيدنا قرقوش.. لولا أن القرار مفيد للشعب لما اتخذه!

.. سمع أحد المسرحيين هذا الحديث، وخطرت على باله مسرحية سعد الله ونوس: (الفيل يا ملك الزمان) وترك موقعه في الطابور، وراح يصيح مطالباً اللقاء بالحاكم العادل قرقوش.. منعه الحراس، ونصحه آخرون، وهمس من حوله بالتخلي عن فكرة مقابلة قرقوش.. إلا أنه أصر على طلبه.

انتشر خبر ذلك المسرحي، وكان معروفاً بين الناس.. حتى وصل أمره الى قرقوش، فاستدعاه، متفائلاً به، باعتباره أول متمرد على قراره.. فقد راهن نفسه ووزراءه على أن الأمر ما دام يتعلق بالعفة، فإن التمرد حاصل لا محالة.

وقف الرجل المسرحي أمام قرقوش بكل وقار وخاطبه:

- سيدي.. إنني أخاطب عدالتكم، ملتمساً منكم زيادة عدد الحراس الذين يؤدون مهمة تخليص الناس من العفة بدلاً من الاعتماد على حارس واحد كل يوم، وذلك تخفيفاً للزحام الحاصل على الجسر.. وعدم إرهاق الحارس الواحد لأداء هذه المهمة الشاقة.. وأشكر فخامتكم.

استجاب قرقوش لرجاء هذا المواطن الصالح.. وظل حائراً لا يعرف ان كان مسروراً أو مستاءً.. ولكنه اتكأ على كرسيه بارتياح.

قراءة في المنجز الشعري للستينيات

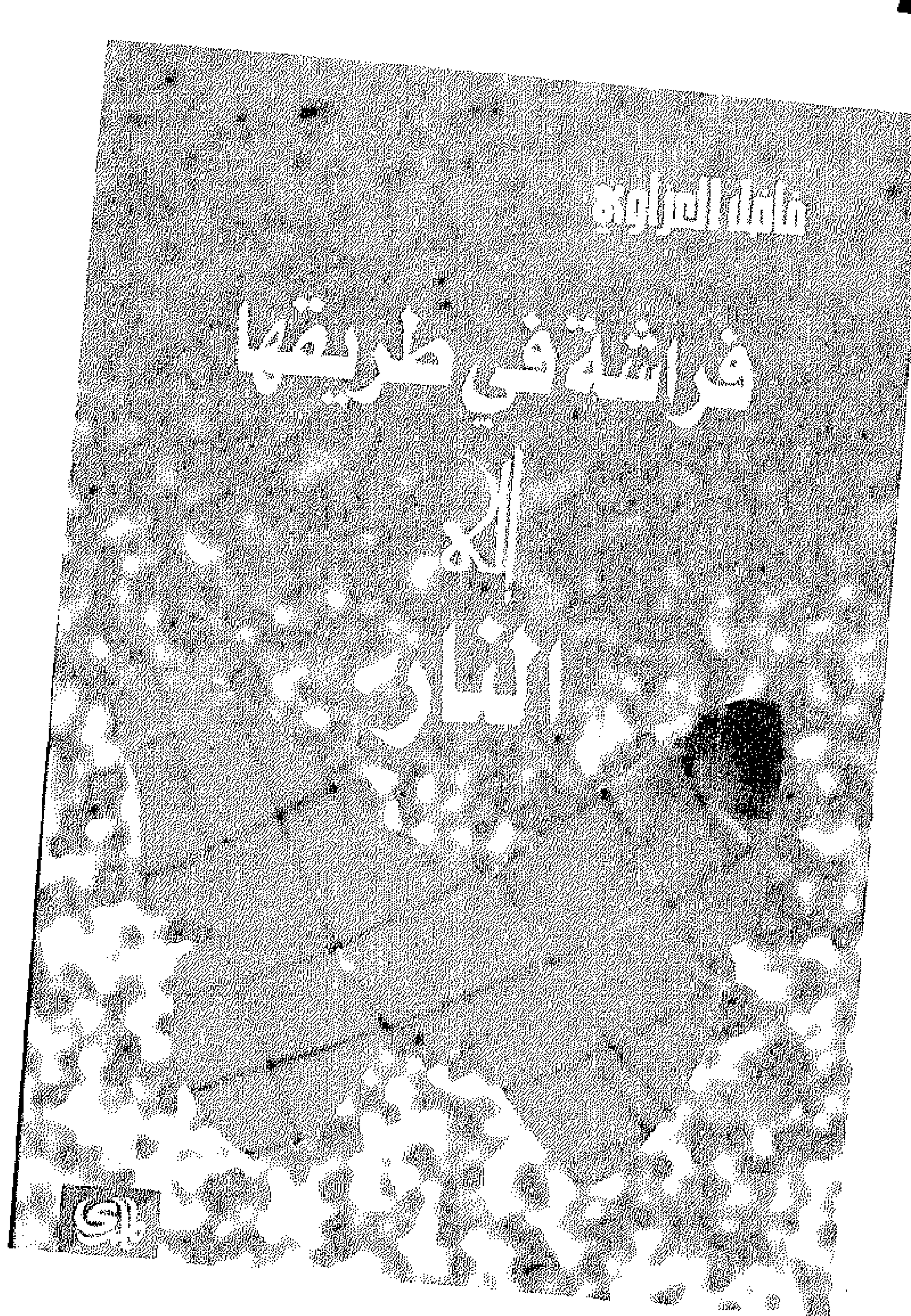
ماجد السامرائي

الشكلية في الشعر.. وشكلانية الحداثة

عندما نتكلم عن "حداثة النص الشعري" لدى جيل الستينيات في العراق فإن اسمين شعريين يمثلان أمامنا في أفق هذه الحداثة، بالمعنى وبالأبعاد التي تأسست بها / عليها هذه الحداثة في الشعر الغربي... هما: فاضل العزاوي، وسركون بولص على تقارب ما بينهما من مصادر الثقافة الغربية الحديثة.. وتباعد ما يفصلهما، أحدهما عن الآخر، من أساليب التعبير الشعري التي اتخذها كل منهما في تأكيد حداثته... إذ نجد سركون أكثر تعمّقاً لروح هذه الحداثة وقرباً من أصولها.. فلا علاقة لنصّه الشعري بما للحداثة الشعرية من أفق عربي كان أن تأسس على يد جيل الروّاد في الشعر الجديد، وأخذ مداه مع بعض شعراء "جيل الستينيات"، وفاضل العزاوي أحدهم.. الذي هو شاعر مزدوج الثقافة.. ومن قراءة الكثير من نصوصه الشعرية التي كتبها في خلال الستينيات ومعظم حقبة السبعينات، نجده شاعراً أكثر التصاقاً بتقاليد القصيدة العربية الجديدة في نمطها الريادي مع وجود فجوات تقليد لديه للنمط الحداثي الغربي، سيبدو "سركون"، بالمقارنة معه في هذا المجال، أكثر وعياً بها وفهماً لآلياتها، واكبر قدرة على تحقيق صياغاتها الفنية.. الجمالية التي جعلت منه شاعراً له غراره الشخصي.. فهو أكثر التفاتاً إلى جوهر القصيدة الغربية الحديثة وتجذّراً في مفهوماتها الحداثية.

ولعلّ العزّاوي وسركون من أوائل الشعراء العراقيين، في جيلهما، الذين قالوا / ودعوا، إلى أن يكون الشعر، بحسب مفهومهما له، خلقاً لواقع جديد. وفي "البيان الشعري" ١٩٦٩ (الذي كتبه العزّاوي، دون سواه من الموقعين عليه) تأكيد صريح لهذا المفهوم. بل سنجده يقول، بصيغة أو بأخرى، ما قاله "أدونيس" من أن "كل إبداع يتضمن نقداً للماضي الذي تجاوزناه، والحاضر الذي نغيّره ونبنيه"... وأن "كل إبداع تجاوز وتغيير." (أدونيس: مقدمة للشعر العربي ص١٠٠).. بل سيذهب في ما قد يكون أبعد من هذا حين يعلن عن رفضه لكل "معرفة يقينية"، نافراً من كل ما يحتلّ "تواصلاً" كما يحتم منطق الحداثة التي اقتفى أثرها متحوّلاً من موقف التعبير عن ذاته في مواجهة العالم إلى الدعوة إلى تغيير العالم. وفي سياق دعوته تلك نجد هذا الإيقاظ للإنسان (فيه) لوجوده في هذا العالم، وفي الوقت نفسه كان يعمد إلى إحداث ما يمكن أن نعدّه عملية خلخلة للوعي التقليدي الجامد بحسب مفهومه ورؤيته بتفجير تلك الأبنية بواسطة ما أصبح يطلق عليه "اللغة الجديدة" بمعطياتها الفنية والرؤيوية. فقد أراد (العزاوي) أن يرى عصره بخلاف ما يُرى عصره نفسه فيه.. وأن يجعل إنسان عصره يفكر، ويرى، بخلاف الطريقة التي اعتاد التفكير بها ورؤية الأشياء من خلالها، مفارقاً بذلك نمطية الرؤية، ومثبتاً "البديل" الذي قد يثير حفيظة المتلقي بكسر الحدود، القائمة، والمعتادة... فقد رمى إلى نقل قارئه (أو متلقيه) إلى "جماليات" أخرى غير الجماليات التي ألف واعتاد:

- "في يده رمحه الفكاهية
ومن عينيه يتطاير الشرر
يقف الشيطان منتظراً إياي في الشارع
صابراً العام بعد الآخر
ليصطادني ويقودني في عربته السوداء العتيقة



إلى الجحيم." (قصيدة: الشيطان المنتظر)

وبهذه الأفكار، والرؤى، والمقابسات، فإن العزّاوي لم يجعل الصراع عنده بين الجديد والقديم كما كان مع أسلافه من المجددين بل خاض صراعه مع هؤلاء "الأسلاف" أنفسهم، معتبراً قصيدتهم تمثّل نمطاً ينبغي تجاوزه، طارحاً شرط التحوّل، الذي هو شرط الحداثة، مغايرة ومفارقة، وجاءت قصيدته، ابتداءً من ذلك الوقت، صورة لهذا كله، لا من حيث بنيتها الشكلية حسب، وإنّما في لغتها، وفي أسلوب بنائها، وبنيتها الدلالية، مدفوعاً برغبة التجديد والتجاوز. ومعبّراً عن ذلك بشكل صارخ في ديوانه الأول: "سلاماً أيتها الموجة.. سلاماً أيّها البحر" (١٩٧٤) حين وضع عنواناً لإحدى قصائده يدعونا فيه، بكل وضوح ومباشرة، "لنخرج إلى الشوارع وننسف العالم القديم بالقنابل"، إذ وجد نفسه يومها:

- "في هذا الوطن المقفر مثل قوارب مقتولة
أطرق أبواباً، أبحث عن جثة جيل
عن شهداء حلفاء
عن وجه صديقي العائد من سجن السلمان
عن صوت الحلاج الواقف في مستشفى السل
يحرس أمراض الفلاحين
أبحث عن حريّة."

- ولكن.. أين هو، من هذا كله، في ديوانه الجديد: "فراشة في طريقها إلى النار"؟

لا نعدم أن نجد الشاعر العزّاوي ما يزال يوحي (أو يهجس) بسلوك سبيل المغامرة الشعرية.. إلاّ أنّها، كما تتجلى متحققة في هذا الديوان، تبدو مغامرة مضطربة، بحكم كون خط اقتحامها جاء مشوّشاً

مضطرباً.. فهي تمضي في سياقات تشذ فيها عن بعضها البعض مساراً.. والشاعر، نفسه، كما يظهر من خلالها، لا يسعى إلى تجاوز ما كان قد حقق، مستفيداً من تراكم خبرته الإبداعية، وإنّما نجده إذا ما تابعناه منجزاً شعرياً كمن يطمح، دائماً، إلى القول من خلال " التكرار "، أو تقليد نفسه. وبهذا فهو في حال مفارقة للحداثة التي يقول أصحابها عن شعرها إنّه يمثّل ملاحقة لهذا العالم في محاولة كشفه. أما قصائد هذا الديوان ويؤسفني أن أقول ذلك من موقع الاعتزاز بتجربة الصديق الشاعر فهي لا تكشف عن شيء، عادياً كان أو يسيراً، في المستوى الذي كنّا نرجو أن يحقق فيه إضافة فعلية، ومتميزة، إلى منجزه الشعري. فهو، هنا، يتلمّس " موضوعاته " في اختلاط عجيب يمضي فيه بين التشبّه ذاتاً بالحلم، أو محاولة التماثل والرؤيا، وبين الواقع وما يراه الإنسان (الشاعر)، أو يحسّه، إزاء الأشياء.. فضلاً عن إقامة ذلك كلّه من خلال " الصور الانطباعية " مرة، والصورة النازلة إلى ما يمكن أن نجد فيه " حسّاً مشتركاً " بينه وبين " قارئ مفترض " من قبله وهي، جميعاً، من قبيل " الصور الإدراكية "، القصد منها إنتاج دلالة تعبيرية خاصّة (لعلّ المثل الأوضح لها، من بين أمثلة أخرى، قصيدة: " دع الكرة الأرضية وراءك "..):

- " دع الكرة الأرضية وراءك. ماذا تبحث في كوكب مزدحم بالجثث، إذ أسلاف تائهون يقفزون بين الأشجار، تطاردهم قردة نازلة من التلال؟ نهار فوق قارة وليل فوق قارة أخرى. وثمّة أسراب قطا ترفرف كأقواس هائلة في سماء مقطوعة بغيوم تدفعها الريح أمامها. عربات نسمع ضجة عجلاتها في الطرقات فنخرج ونصعد فيها ذاهبين إلى لا مكان. "

ونجده شأنه شأن شعراء الحداثة يتوسل الحلم، محاولاً أن يجعل له " آليات " اشتغال، رؤيوياً ولغوياً، من خلال عمله على تحقيق التواصل بين الرؤيا واللغة. إلاّ أنّه وهو يذهب في هذه " اللا مجانسة "، تغلب عليه " المنطقية " و" المنطق " فيحكمانه في غير موقف وحالة، فإذا هو يؤكد الزمان في زمانه، ويثبت المكان في مكانه مما يجعل من تجربته الحداثية تجربة تثير أكثر من مفارقة، في مستوى التحقق الشعري:

- فهو في الوقت الذي يكتب قصائد تنتمي إلى " أصول " التجديد الشعري لجيل الروّاد، في نموذجهم الحيوي المرتبط بواقعه، وإصداره عن " تجربة " تقترب من تجارب ذلك النموذج في ما يصدر عنه من تفاعل ذاتي مع الواقع... نجده، في الوقت ذاته، يكتب " نصّاً " آخر قد نلمس فيه تغييراً لهذه الجوانب مجتمعة، محاولاً أن يشكل به ما يمكن أن يعدّ " قطيعة شعرية " مع نصّه السابق (والراهن أيضاً !!). إلاّ أنّ معطيات التواصل مع قصيدة " الحداثة الغربية " تبدو، في قصيدته هذه، ضعيفة، وأحياناً تأتي بنصيب كبير من التقليد.

فإذا ما ذهبنا، في هذا، مع الرأي القائل بأنّ " الحداثة، في الجوهر، هي إبداع الأشكال الشعرية من صلب المضامين الحاضرة، لا إلباسها صيغ الماضي وحلله "، حيث " كل مضمون جديد يقتضي شكلاً جديداً " (نذير العظمة: مدخل إلى الشعر العربي الحديث ص٣٠)، إذا أخذنا بهذا الرأي سنجد قصيدة العزّاوي تعيش مفارقتين:

- مفارقة استعارة الشكل (كما هي الحال في عدد من قصائد هذا الديوان)..

- ومفارقة إعادة صياغة الماضي برؤية لا تبدو قادرة على اختراق ذلك الماضي، ولا تقدّم من المفهومات والمعايير ما يكون " بديلاً " لها...

وفي الحالتين نجده لا يصل إلى تأكيد " شيء جديد يقال، وطريقة قول جديدة "، كما افترض " أدونيس " (مقدمة للشعر العربي ص١٠٠)، بل سنجده، في معظم قصائده، مراوحاً بين " الوصفية " و" التعبير عن فكرة "، بما نستطيع تسميته بـ" القصيدة الخطية ".. أي تلك التي تتم في نسق خطي.

- في سياق هذه الرؤية الموقف، نجد الشاعر وهو يعود ببعض قصائد ديوانه هذا إلى صيغة كان، هو نفسه، قد دعا، منذ أواخر الستينيات، إلى تجاوزها، وهي الصيغة السردية "، أو " الحكائية " التي نجدها في بعض قصائد هذا الديوان، مثل: " ذات ظهيرة في المقهى " و" رجل المرايا " و.. " وأخيراً أصل إلى مدينة نائية " و" كتاب الأكاذيب "، وسواها حيث يقول في الأخيرة منها:

- " بعد نصف ساعة من الطيران
في الطريق من لارنكا إلى برلين
أعلنت المضيفة الجميلة في المايكرفون
أن أحد محركي الطائرة قد عطل
ولذلك سنعود من حيث جئنا
خشية السقوط في البحر
طلباً للمزيد من الأمان
وما عدا ذلك فإنّ كلّ شيء على ما يرام ".

- وفي هذا الديوان ظاهرة أخرى تلفت الانتباه، تتمثّل في محاولة (أو رغبة) التواصل مع التراث، وهو في واقعه، ليس أكثر من تواصل شكلي خارجي لا يقدم (أو يقترح) تغييراً جذرياً في مستوى العلاقة بين النصين: الجديد الذي يكتبه والتراثي الذي يريد التواصل معه. فهو لا يُقيم هذه العلاقة بناءً على تواصل جذري قادر على تفجير معطيات هذا التراث باتجاهات جديدة، أو التحوّل بها من " حدثيتها " الزماني المكانية إلى ما يجعل منه عنصراً في تشكيل " رؤيا زمانية " تطرح على هذا التراث " نظاماً " من العلاقة تساعد على تحقيق التحولات المرجوّة حداثياً أو تجعل من هذه العلاقة مصدراً لتساؤلات تهيئ لهذا التراث إمكانية التواصل مع العصر، وبالتالي استفادة الشاعر الحديث من تحققات هذه " العلاقة المفترضة ".

- وهناك " شكل آخر " يقود إلى نوع من " الشكلية " الجديدة في هذا الديوان، بعيدة عن أي تشكيل فني تقتضيه بنية القصيدة الجديدة كما يفترض أن تكون وإنّما نجده فيها قاصراً عن إظهار أية قيم فنية جمالية جديدة ونعني بهذا، تحديداً، قصائده التي تتخذ " الشكل المدوّر " أساساً لبنائها.. والذي هو فيه لا يختلف، كما سنرى، من حيث بنية التعبير، عن ذلك " الشكل المقطّع " إذا جاز التعبير في قصائد أخرى من الديوان ذاته.. وقد لا نفهم من هذا إلاّ أنّ الشاعر تحدوه الرغبة في أن يسوق بعض مفهومات الحداثة الشعرية في " بنية شكلية " على حساب " البنية الجمالية " و" البنية الدلالية ". بينما كانت " تجربته " في هذا المجال تجربة " تأسيس " لأنساق وأشكال وتقنيات تعبيرية لم يعهدها معظم الشعراء المجددين قبله. ولكن يبدو أنّ " محاولته " تلك قد شطت به من سياق التجاوز والرفض إلى سياق أقرب ما يكون إلى " التجريب " برغبة أو بإحساس عدم الابتعاد عن " منجزات الحداثة الغربية ". فهو ينتهج سبيل " التجريب شكلاً " بدافع الاستمرار إستمراره في المغامرة التجديدية، وإعلان الرفض للنمط السائد، وتأكيد عدم وجود المطلق، والمكتمل، والأبدي، وهو، في هذا، كمن يريد الإيحاء لقارئه بأنّ " الشكل " غير مستقر لديه، وكذلك التعبير، وإنّما يخضعهما لتجريبيته، التي جاءت، للأسف، تجريبية تشتيت لطاقات الشاعر وإمكاناته التي لا نشك فيها. وعلى هذا، فإنّ " البنية اللغوية " في قصائد الديوان ليست واحدة.. بل يمكن تمييز ثلاث بنى أساسية فيه، يشكلها / أو تتشكل من خلال أسلوب الأداء الشعري الذي يعتمده، والذي، هو الآخر، ليس واحداً، أو متقارباً:

أ- فهناك البنية التي يحاول بها / ومن خلالها إيجاد موازاة للواقع بإعادة تشكيله جمالياً. فهي تحمل " معنى "، أو تشير إليه، وقد " توحي " به. أما اللغة فتعتمد تسلسلاً، أو تراتباً منطقياً تأتي " الصورة الشعرية

"نتاجاً له.

ب- وهناك البنية التي تقترب من نطاق "الذاتية"، والتي يرمي من خلالها التعبير عن شيء، أو معنى، محدّد كما في قصيدة: "دع الكرة الأرضية وراءك".

ج- وهناك البنية المتشكلة وفقاً للنمط التقليدي (العمودي)، حيث اللغة فيها تساوي ماضيها، صياغة وتعبيراً. فالشاعر، هنا، يستعين بطرق الماضي في محاولة "ترتيب" رؤيته الحاضرة.. لتبدو علاقة اللغة بالشكل،في هذا النمط، "علاقة امتثال"، إذ تأخذ بتلك الأنساق المعهودة تراثياً (كما في "من صحراء إلى صحراء" التي يهديها إلى امرئ القيس.. و"خولة المالكية" وعبدها العاشق طرفة"..)

١ "لا تقف أيّها الشاعر باكياً / من ذكرى حبيب ومنزل / ولا تهلك أسىً / فالذين رحلوا سوف يعودون ثانية / على مطيهم إلى الرسوم الدوارس."

."أصاح دع الصعلوك يبك زمانه فما همّك الديجور ناء بكلكل

هنا سوف نبني في الرياح خيامنا ونضرم نيراناً بتلّة حومل

فدع يا امرأ القيس الزمان وشأنه وهل عند رسم دارس من معوّل"

٢ "لخولة، تلك الصبية المالكية، بعينيها المكحولتين / كغزالة نافرة في البرية / أسرار كتمتها في صندوق قلبها المتيم الذي رمته في اليم / معلّقة مفتاح بابه المغلقة في عنقها الطويل / تاركةً عبدها العاشق / يطوف حول برقة في الوادي / ويلثم تراب قدمها المقدس بفمه / بعد أنْ بدّد آخر ما أبقته له من عقل / في نظم القصائد وشتم صروف الدهر."

."لخولة جنيّ يجرّ بعيرها يجوز بها عبر القفار ويهتدي

خبير بسرّ الكون والكون دربه يرّف بعيداً أو يروح ويغتدي

وفي الليل إذ تعوي الذئاب وراءنا يضيء بفانوسه برقة ثهمد"

.فهل أراد الشاعر، في هذا، خلخلة الماضي باعتماده "لغته" و"شكله" في ما قال؟ لكننا لا نجد في ما قال وكتب "تحريكاً" للقيم الفنية الشعرية.

.أم أنّه يبحث في اللغة الشعرية للنمط الشعري القديم عن إضاءة جديدة للحاضر؟

.أم أنّه يريد "النهوض" بصيغة التعبير القديم ليعبّر عن "رؤية جديدة" يمثل فيها / ويتمثّل بها حركة العصر وعنفوان "الذات الشاعرة" فيه؟

هذه الأسئلة، جميعها، تطرح نفسها.. إلا أن الدلالات الشائعة،المألوفة والمحدودة البعد والحركة، للغته في هذا "النموذج" لا تخطو به في مثل هذا المستوى.. فضلاً عن أنه لا يتخطى "الموروث" في شيء.. فهو فيها أبعد ما يكون عن مفهوم "تفجير اللغة" الذي أخذ نفسه به "تنظيراً" إبان الستينيات والسبعينات. فليست هناك أية إعادة تشكيل للقرائن والعلاقات في اللغة أو أسلوب التعبير. إن اللغة هنا تمتّد في وضعها الأفقي المعهود في الأنماط المعروفة للشكل الشعري التقليدي.

فإذا أخذناه، في هذا، بما يراه شاعر مثل "أدونيس" الذي يذهب إلى أنّ "السّمة المباشرة في الأعمال الإبداعية الكبرى هي شكلها المختلف"، وأنّ هذا الشكل لا يختلف" إلاّ إذا كان ينقل معنىً مختلفاً".. عندها نستطيع القول: إنّ الشاعر هنا، في "شكليته الشعرية" هذه لا ينقل معنىً جديداً، بل "يعيد صياغة" معنى قديم، مما يجعل معظم قصائد هذا الديوان "قصائد شكلية"، أو واقعة إلى "صياغات ذهنية" هي أقرب إلى "الشعر المجرّد".

غير أنّ السؤال الذي يُثار هنا: إذا كان هذا هو "المدى الشعري" الذي يتحرك فيه الشاعر.. فما العلاقة التي يعمل على تحقيقها بين "نصّه" هذا و"المتلقي"؟ وأية تأثيرات، رؤوية أو موقفية، يريد أن يحمل إليه؟

إنّ قصيدة فاضل العزّاوي هي، بدرجة اساس، "قصيدة مضمون". أما "الشكل" فهو مجرد "إطار" يلمّ هذا المضمون.. لذلك نلمس حرصه على الربط بين تشكيل هذا "النص" و"مضمونه" من أجل الوصول إلى المتلقي.. وهذا ما يجعل "المعنى" عنده يتغلّب على سواه، وهو "معنىً" يمتلك الوضوح، بل كثيراً ما يقدّمه بلغة فيها من "المباشرة" أكثر مما فيها من "الرمز" و"الإيحاء" وكأنّ النص عنده هو مضمونه.

ومن هنا فإنّ هذا الشاعر الذي تكوّن، أساساً، على "أرضيته التزام" لم يُعن بجمالية القول قدر عنايته بمضمون القول إذ نجده، في مراحله كافة، يعطيه الدور التأثيري، مصدراً في هذا التأثير عن "فكرة"، ورابطاً الفكرة بغاية إيديولوجية أكثر منها شعرية وهنا يبدو "سؤال الشاعر" سؤالاً يمتلك وضوحه وراهنيته، في آن معاً:

.وضوحه المتأتي من أن وراء القول موقفاً يقفه الشاعر، ويدعو "الآخر" إليه..

.ويحقق راهنيته بحكم انطلاقه من الحاضر، وتأسيسه توجهاته على هذا الحاضر، بكل تداخلاته وتمزقاته.

فإذا ما وجد المتلقي أنّ ليس وراء هذا غير "ذات الشاعر"، فإنّ هذه "الذات" لا تعيش عزلة عن العالم.. ولذلك فهو يمنحها "حرية الإفصاح" عما يعدّه حقائق، أو ممّا يدخل في سياق الحقيقة.. قد تمثّل الواقع، أو شيئاً فيه.. وقد تكون ضدّ العالم الخارجي وكل ما يمثّله.. وقد نجد هذه "الذات" مكتفية بذاتها وما تنطوي عليه من قيم داخلية مع أنّه يريد تجاوز عالم الواقع بعالم الحلم، إلاّ أنّ عالم الحلم هذا كثيراً ما ينفرط أمامه ويتبدى في شكل من أشكال الكابوس ولكن دون أن يتخلّى عن رغبته الدائمة في "التغيير":

.فقد كان همّه يتجه إلى "تغيير العالم" من خلال "تغيير" مفهوم الشعر.. وكان يبحث، على صعيد الممارسة الشعرية، عما يجعل "أسئلته" "أسئلة عصره.. الذي أراد له سياقات شعرية وإنسانية جديدة.. فانصرف إبان الستينيات والسبعينات من القرن الماضي إلى التفكير بمشروع تأسيسي لمثل هذه الأفكار، فكان "البيان الشعري" (١٩٦٩) ثم ديوانه "سلاماً أيّتها الموجة.. سلاماً أيّها البحر" (١٩٧٤) أن قدّما القراءة التي أرادها بهذا "المشروع التجديدي" وهي محاولة منه كما عشتها وعايشتها كانت تتدفق حماسة تجاه هذه "التجربة الجديدة" التي بشّر بها، والتي كان شديد الحرص، دائب العمل على تحقيق حضورها في الساحة الشعرية العراقية، وقد أراد اقتحامها باسمه "فرداً"، داعياً إلى نقل الكتابة الشعرية باتجاه إثارة أسئلة جديدة، وليس البحث عن أجوبة جديدة للأسئلة القديمة.. كما سعى إلى تحقيق ذلك ضمن "فسحة حداثية" تضمن الحضور لمثل هذا المنجز، وتحقق القراءة المطلوبة له.

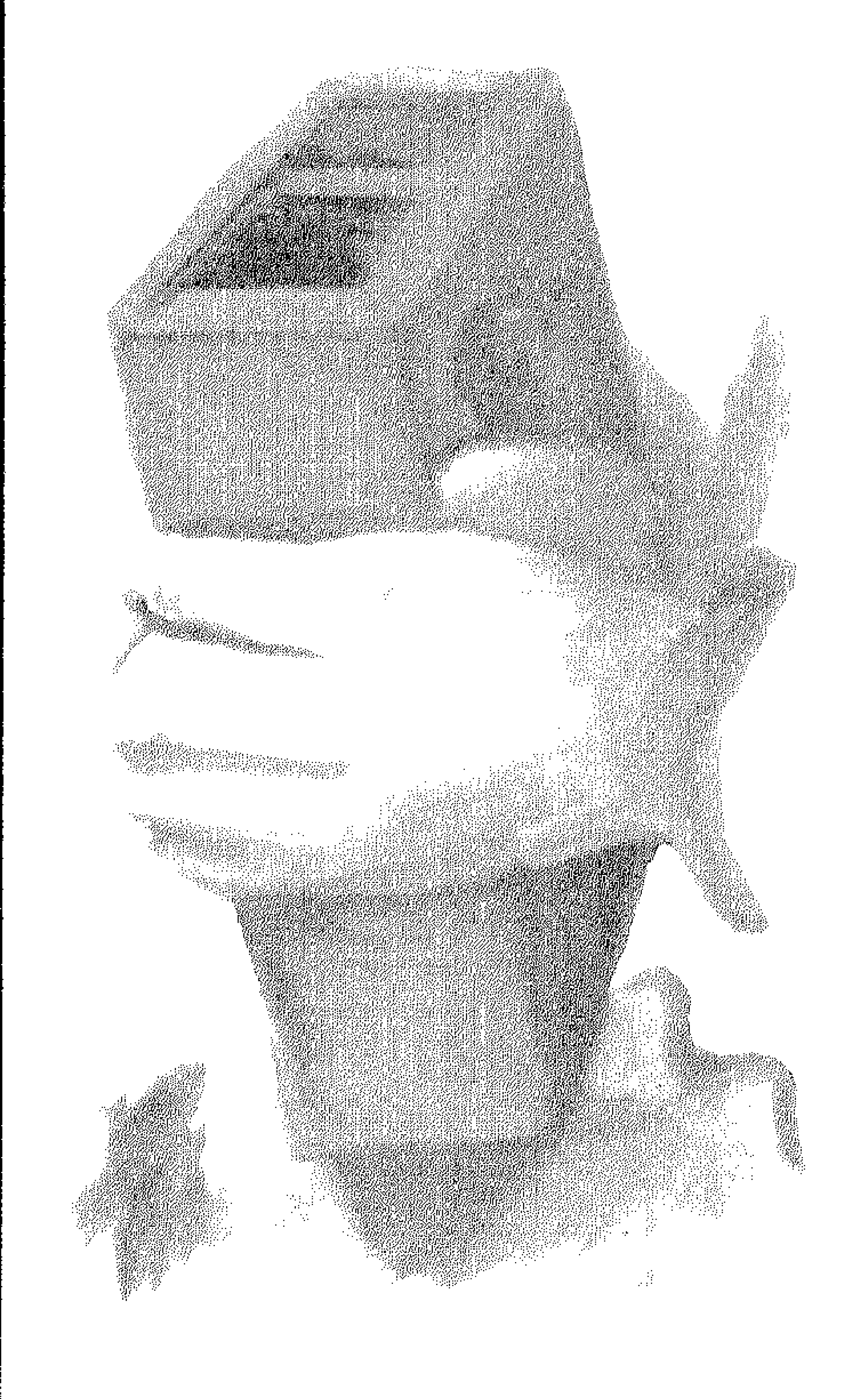
غير أنّ هذا كله أصبح "تاريخاً". فهل نهض ديوانه هذا (فراشة في طريقها إلى النار) بأسئلة ذلك التاريخ؟

آمل أن تكون هذه القراءة له قد أجابت عن السؤال.

وآمل في قراءة مقبلة أن أقف عند سركون بولص وقفة مماثلة، ضمن رغبة في الكتابة عن "المشهد الستيني" في الشعر العراقي الحديث.

نوافذ

أيمن دراوشة - قطر



نافذة (١)

(يرمم نافذة أغلقت بالصفيح) أغلقها قبل شهر.. وربما قرن. في الخارج.. لم يعد ثمة ما يغريه. تغير كل شيء. أفاق. نافذته كانت مشرعة، وكانت الشجرة قد اختفت، المرأة، التي تحتل النافذة المقابلة، ضائعة.. أو هكذا رآها قبل أن تقفل نافذتها وتغيب. بدا الشارع مقفراً إلاّ من بعض أشباح تتراكض اتجاهات شتّى، وبقي هو.. جالساً خلف نافذته. تركها مفتوحة تلك الليلة، وفي الصباح قرر أن يغلقها، أوصدها أولاً من الداخل، ثم أحضر قطعة صفيح غطى بها الشباك من الخارج. كان ذلك قبل شهر.. وربما قرن.

صحا بعد شهر، وربما بعد قرن أو قرون. أحسّ أن ذاكرته تخونه، أشرع نافذته، وعلى الصفيح... بدأت أستعيد ذاكرتي /يرممها. رسم النافذة المقابلة. الجسد الذي اعتاد رؤيته فيما مضى، وضعه في الزاوية ذاتها / الوجه.. رسمته كما كنت أراه، مشرقاً /إلا أنه، وفي فترات انشغاله بمكان آخر من اللوحة، كان ينظر إليه فيجده غائماً بشدة.. مزحوماً... بحث عن غريمه الذي يفسد عليه متعته، وإذا لم يجد أحداً عاد ورسم الفم ضاحكاً، أظهر أسنانه، ثم وجده عابساً /رسمته من جديد / ولما بدأت ابتسامته تضمحل شطبه. محا الوجه كله.. أخفاه. حاول أن يرسم شيئاً آخر. بدت خطوطه عاجزة. اقتنع أخيراً. أن ذاكرته تخونه. طلى الصفيح كله بالبياض وبدأ بإحداث ثقوب يمكنه من خلالها النظر إلى الخارج بوضوح.

نافذة (٢)

وحيداً وجد نفسه، بعد أن هدأ ضجيج الأبواب، والخطوات المبتعدة، داخل غرفة قذرة تحيطها جدران أربعة وباب موصد. بقع بول جافة تنتشر على الأرض الخرسانية.

على الجدران.. حفرت عبارة للذكرى، أسماء، رسوم عادية، تواريخ، وخطوط عريضة.

قبل أن يفعل أي شيء آخر.. تناول مسماراً أبصره في إحدى زوايا الغرفة، رسم نافذة واسعة على الجدار.. ولكنه رسمها مغلقة..: تراجع متأملاً: (سأفتح نافذتي في الصباح). ورمى المسمار في زاوية من زوايا الغرفة.

نافذة (٣)

(كان يبحث عن قدميه لينهض). أرقبه بحذر من تحت طرف الغطاء. إنّه يفعل ذلك يومياً دون أنْ يشعر أنَّ ثمة مَنْ يراقبه: يجلس، يزيل الغطاء عن جسده الذابل، يبحث عن قدميه وسط ظلمة يخترقها بصيص ضوء متسلل عبر الكوة المستطيلة الضيّقة في الباب الحديدي الموصد دائماً.

حوله تتبعثر الأجساد بفوضى تامة، تلتقي رؤوسها في منتصف القاعة. في الصيف.. كنّا ننقل رؤوسنا إلى الخط الواصل بين النافذة الوحيدة في الجدار المواجه للباب والكوة المستطيلة الهزيلة، نفعل ذلك هرباً من جحيم الجدران إلى نسمات قد تتسلل بحذر في فترات تبديل وجبات الحراسة في الخارج. لم نجد قدميه بعد. كنت أبحث معه دون أنْ يراني. الرجل الأعمى في الركن يشخر كعادته. بطنه المنتفخ يعلو ويهبط برتابة مملة. وحده يشعرك بوجوده، فيما تتلاشى بقية الأجساد تحت أغطيتها الثقيلة.

ينهض هذه المرة دون قدميه. يطير إلى النافذة الشرقية اليتيمة. يلتصق بها. في الأفق... بقايا ليل تحزم أمتعتها. يظلّل عينيه بكفه وينظر. كان كل صباح، يهتف: "أهلاً، أهلاً" مستقبلاً جموعاً وهمية تزحف من الشرق.. تطلقه إلى مدن مضاءة، هواء حيّ، تخلّصه من دفقة حارس على رأسه حتى وهو يقضي حاجته. إلّا أنّه بقي صامتاً حتى اشتعل الأفق دماً. طار إلى فراشه. غيّبته أغطية رثة. تململ لحظات ثُمّ هدأ تماماً. بقية الأجساد بدأت تتحرك. كان هو ساكناً.. والرجل الأعمى، في الركن، يشخر.. كعادته.

من التناص .. إلى التعالق

د. عباس عبد الحليم عباس

علوي الهاشمي والشعر السعودي الحديث

تتبنى هذه المقالة في أساسها على كتاب الدكتور علوي الهاشمي (ظاهرة التعالق النّصيّ في الشعر السعودي الحديث) الصادر عن مؤسسة اليمامة، وربما كان هذا الكتاب هو الأول من نوعه الذي يدرس ظاهرة التناص عند شعراء السعودية المعاصرين بهذا الشكل شبه الشمولي، قدّم الدكتور الهاشمي من خلال توطئته وفصوله الأربعة تتبعاً دقيقاً لهذه الظاهرة على صعيدي النظر والإجراء.

د. علوي الهاشمي

قبل الولوج الى تفاصيل هذه الدراسة التي بلغت نحو أربعمائة صفحة، أودّ الإشارة الى التقديم الذي كتبه د. منذر العياشي، وعرضه الجميل لأهم القضايا في تاريخ تحوّل النظرية النقدية من (دائرة النص) والعلاقة بين مكوّناته إلى (دائرة النصوص) والتعالق بينها بوجه عام، مبرزاً أهمية هذا التحوّل، وماهياته الفلسفية من خلال ادراك طاقات النص التوليدية "مما لا نهاية له من النصوص التي يمكن ان تتوالد عنه على سبيل الممكن والمحتمل" وعبر هذا المنطلق حاول د. منذر بحث مسألتين مهمتين هما: النماذج التي تقف وراء إنتاج النصّ أولاً، ثم دوافع تعالق النصّ بهذه النماذج ثانياً. وذلك من أجل الوقوف على مفهوم شامل للنص الذي يعد العالم جزءاً منه، وبالتالي تحويل وجهة النظر الى النصّ وغاياته عموماً.

وكي لانطيل مع د. منذر العياشي ندخل الى توطئة الدكتور الهاشمي لنجد توضيحاً مهماً لمفهوم مصطلح (التعالق) وهو "وجود علاقة ما تربط بين نص شعري وسواه سواءً أكانت هذه العلاقة جزئية ام كلية، إيجابية ام سلبية" وقد آثر الهاشمي مصطلح التعالق على (التناص) السائد في الدراسات النقدية المعاصرة.

لقد قام الهاشمي بإعادة النظر في المصطلحات القديمة ذات العلاقة (كالمعارضة والأخذ، والسرقة، والاحتذاء....)، وأكّد أن منهج الدراسة مؤسّس على القضية الفنية للتعالق لا على البعد الاخلاقي المتمثل بالسرقات الأدبية، الأمر الذي يبرر عدم الاهتمام بالكشف عن الصلة بين نص ونص، بل يدفع الى "اكتشاف الرؤية الإبداعية التي أضافها النص الجديد الى النصّ السابق".

في الفصل الأول، تناول الدكتور علوي تعالق قصيدة (صدى مرجان) لمحمد النفيعي:

مرجان...
ليل كالمارد... مليء هموماً
أقدام... كالأخفاف
وجبين يمطر وبلا برق...

مع قصيدة (مرجان) لسعد الحميدين:

مَرجانُ.....
وجه محترق كالحرّة بلهيب الشمسْ
مَرجانُ.....
يقرؤني في التاريخ الماضي....
بالقطعة والحرف.
بالكسرة والضمة..
أحياناً بالفتح...
وحيناً بالحذف.

وقد أوضح أن هذه العلاقة، عموماً، تمثل واحدة من أهم الظواهر التي تشي بالتطور الفني في شعر المملكة المعاصر، ودلل على ذلك من خلال رصد الاستراتيجية التعالقية أو (التناصية) بين الشاعرين، بحيث اظهر لنا كيف شارك النفيعي الحميدين في تجربته الواقعية الحية، فكانت هذه (المشاركة الروحية) أولى مبررات التعالق بين النصوص في شعر الشاعرين، هذا التعالق التي تمثلت مظاهره العملية في تكرار استخدام اسم (مرجان) وتعدد مستويات ذلك التكرار، بطرق فنية اختلفت لدى كل من الشاعرين السابقين من حيث ابعادها الدلالية والبُنى الإيقاعية في كلا النصّين.

وفي الفصل الثاني يعالج الباحث نوعاً أخر من العلاقة التناصية من حيث الايقاع الثقافي والبنائي بين نصّين للشاعر اليمني (أحمد العواضي) صاحب نص: (إن جُثّتُ الحركات) الذي يقول فيه:

" إن جُثّث الحركات لا مُستفعلن يجدي، ولا بلد يحبك يا
فتى، هذا رغام الشعر أوّله معلقةُ وآخره أقل من الهباء، خسرت سيفك مرتين..."

والشاعرة السعودية (لطيفة قاري)

في نصّها: (إن جُنّت الاحلام) ومطلعه:

وقف الفتى أولم يقف.... سيان في زمن الضلالة والهباء

هذي مناديلي أوزّعــهــا على كل الجهات فلا تعود كما يعود

لعشّه سرب الحمام. وقف الفتى متأملاً سرب الدخان.

في الدراسة يقدم الشاعر أبرز المجالات الموضوعية والرمزية والإيقاعية لمستويات التناص أو التعالق

وفي دراسته العميقة لمستويات التناص، أو التعالق النصي، كما يسّميه يقدم لنا ابرز المجالات الموضوعية، والرمزية والايقاعية في النصين ليصل الى نمط خاص من الأهمية اكتسبه نص لطيفة قاري في هذه الأطر، فضلاً عن كونها صاحبة الفضل في لفت انتباه عدد كبير من القرّاء والنقّاد ويعترف الدكتور علوي بانه واحد منهم إلى اهمية هذا الشاعر اليمني المبدع (احمد العواضي).

ويرى الهاشمي أن تجاهل لطيفة للاشارة الى تلك القصيدة، وما أثاره ذلك من مجادلات في الساحة الثقافية السعودية، كان مضاعفة لتلك الأهمية تحمد الشاعرة عليها في كل الأحوال.

وينتقل بنا الفصل الثالث الى واحد من ابرز الاعلام في عالم الشعر والأدب في المملكة العربية السعودية، الا وهو الدكتور غازي القصيبي، الذي كتب نصاً جميلاً بعنوان (صدى الاطلال) الذي يبدؤه بقوله:

كان يوم العيد لقيانا..

كيف مرّ العام... يا فرحته ؟

كلّ ما أخشاه أني راحلُ

فإذا غبت ... فقولي ... إنه

عاد يوم العيد ... يا عيدي الخجولْ

كيف فر العام كالطير العجول؟

عن أمان بين عينيك تجولْ.

قال في عينيك أحلى ما يقول

ويتناصّ فيه مع نص (الاطلال) المعروف للشاعر المبدع (إبراهيم ناجي) وذلك عبر حالة من التقمص الروحي المبني على خلفيات غائبة من التعالق بين الشاعرين، وقد تمظهر هذا التعالق في دراما الإحساس بالزمن، وهي قضية تحتاج إلى رؤية نقدية عميقة من ناقد خبير بتقنيات النصّ الشعري، وكذلك، من خلال المظاهر الفنية لقانون التضاد ومنهجياته، ثم في العلاقة الداخلية بين موضوعتي (المرأة) و (المرآة) وتداعياتهما السياقية والدلالية في نفس الشاعر (غازي القصيبي) الذي كشف بحث الدكتور علوي، في النهاية، انه كان صريحاً ومباشراً في عرض ثنائياته التقابلية ضمن قانون التضاد، فالشاعر متوازن الشعور والتفكير، غير مضطرب الحال حين يحب المرأة أو تحبه، لذلك فهو لايلجأ الى التصوير الفني الذي يلف به مشاعره الواضحة المتّزنة، ولا إلى الأوزان وأنساقها المتغيّرة في إطار الوزن الواحد... وهو ما لانجده عند ناجي- كما يرى الباحث فناجي على العكس من غازي القصيبي ينطلق في تجربته مع المرأة / الحبيبة من غريزة حسية لايمنعها مانع من التحقق والإشباع، كما لاتمنع الشاعر من التسامي بعواطفه تجاه المرأة الحبيبة في محاولة دائبة منه للحفاظ على صورتها الرومانسية النقية لديه، ولذلك نرى ناجي، في الأطلال ممزقاً بين قطبي الجسد والروح كما يتضح من الدراسة التحليلية للأبيات.

ويمضي الدكتور الهاشمي في لعبته قدماً، بل ويطور استراتيجية



عمله ومقارباته من مستوى العلاقة بين نصّ وآخر الى بحث التعالق بين نص شعري ما ونصوص التراث الشعري العربي عموماً، الامر الذي قاد الباحث الى اكتناه علاقات تناصية كثيرة ذات ابعاد فنية جمالية ربطت بين عدد من شعراء المملكة بشعرائنا العرب القدماء... ومن ذلك قصيدة الشاعر السعودي(محمد العلي) المعنون بـ (غارة الفجر) المهداة الى الفيلسوف (الكندي) في عيده الألفي، والتي منها قوله:

ذكراك أودية غنّاء ليس لنا

حالت مفاخرنا الجلّى فعدتنا

(عيد بأية حال عدت يا عيد

منها سوى أن يجيد الوصف غرّيد

رؤى وأسيافنا الغرقى أناشيد

بما مضى ام لأمر فيك تجديد)

وفي نماذج اخرى من شعره "لم تخرج تجربة محمد العلي من مصيدة هذا التعالق الايقاعي المنقاد للقصيدة التراثية بميسمها الوزني وبصماتها الإيقاعية والبلاغية البارزة، الا بعد أن تمّ تحريرها من قيود وحدة البيت الوزنية وإطلاقها من فضاءات موسيقى التفعيلة.. مما فتح الطريق أمامه لتوظيف أسماء الشعراء

العرب وأقوالهم وحكاياتهم التاريخية في تناصات رمزية تتسم بالشفافية، وكأنه بذلك كان يتحسّسّ جذوره المرجعية التي ولدت تجربته الشعرية وشكّلت مكوناته الوجدانية والفنية.

وفي سياق الحديث عن أنواع التعالق النصي يشير الدكتور علوي الى نوع الإشارات العابرة التي تكشف عن مرجعيات الشاعر التراثية ومعرفته بالتراث الشعري دون ان تشتبك او تتعالق معه تعالقاً نصياً جوانياً من شأنه ان يغرس الإشارة، اسما أو نصاً، في تربة القصيدة أو بنيتها العميقة، لكي تكون بذرة للظاهرة الفنية التي نحن بصدد مقاربتها... ويرى الدكتور الهاشمي أن مثل هذه الإشارات التقليدية لاتدخل ضمن اطار الدراسة التناصية.

وربما كانت نصوص الشاعرين (سعد الحميدين وأحمد الصالح) من نوع آخر، في سياق التعالق النصّي، الذي تجاوزا به ما ذكر آنفاً، وقد تمثلت ملامح هذا التجاوز في أسلوب التعامل مع الشاعر المستدعى من التراث، ونصه الموظف في القصيدة الجديدة. ونظراً لأهمية الشاعرين كليهما (الحميدين/ الصالح) يبحث الناقد الهاشمي قضية التعالق لدى الأول في مجموعته (رسوم على الحائط) التي تتعالق وتشتبك مع تراثنا الشعري والتاريخي والديني، لتصبح القصيدة عنده نافورة من التناصات التي يصعب حصرها وتحديد عددها، ويمثل لذلك بعدة نماذج من شعر الحميدين، منها قصيدة (الالحان تموت معلنة) وفيها يقول:

قلبي يدق... يدق...
لكن الجدار...
يمتد قدامي كشمشون الأزل...
"أقعد فديتك"
حرّك المجداف
"قد ... لايسلم الشرف الرفيع.
لما أزل اجثوا احملق في الجدار

يوضّح الناقد أن "الصالح" و "الشنفري" كانا شريكين في كتابة القصيدة وهي كتابة تقوم على التداخل بين " الكتابة والقراءة "

كفاي تمتزجان بالطين الصقيع

ففي مثل هذه التناصات تتطور التقنية الشعرية من خلال تفكيك البيت الشعري القديم، وتغيير نظامه، الى التشكيل والدمج بين عدد من التناصات الشعرية وتكثيفها في حيز تصوري واحد، وهو ما بلغ الذروة عند سعد في قصيدة (ابتعد عنها.. ودعني) التي تزدحم بعدد غير قليل من التناصات الشعرية وغير الشعرية، ليدلل الناقد الاستاذ علوي على المضامين السياسية الرافضة في القصيدة.

أما الصالح، فقد خطا خطوات أوسع في مجال التناص مع موروثنا الشعري منطلقاً من قاعدة شعرية مكثفة اتسمت بها تجربته الشعرية منذ بواكيرها، تلك التجربة التي احتشدت احتشاداً واضحاً بمعطيات التراث ورموزه التاريخية والشعرية، وهو الامر الذي لفت انظار بعض النقاد المعاصرين كمحمد صالح الشنطي وغيرهم ممن كادوا يسيئون الظن بهذا الاحتشاد بحجة تبديد الوهج العاطفي والدفق الوجداني. بينما ادرك الدكتور سعد البازعي ان تعالقات الشاعر احمد الصالح وقيمتها الفنية ناجمة عن هذه التداخلات التي اتسم بها شعر الصالح. ومن النماذج الناجحة لهذا الحشد والتداخل التي يسوقها الهاشمي للشاعر قصيدته التي يقول فيها:

ياحذام...!!

ضاجعوا "قطر الندى"
في القدس
قرؤوا "التلمود"
في الجامع جهراً
رقصوا في قبة الصخرة عرياً
مارسوا الشهوة فيها
سلبوا "كافور"..
خُفي طيّب الذكر- "حُنين".

والقصيدة الأهم في نظر الباحث هي: "الشنفرى يدخل القرية ليلاً" التي اشتبك عبرها مع شعر الشنفرى مراعياً السمات الفنية التي تميّز بها هذا الشاعر الصحراوي خاصة في خشونة تعابيره وصوره، يقول الصالح:

سيد عملس
لا تلمني صاحبي-
شُوهٌ مُهَرّتة الوجوه
ولي بهم أهل
ولي بيت وليل.

ويوضح الناقد ان الصالح والشنفرى كانا شريكين في كتابة القصيدة ،وهي كتابة تقوم على التداخل بين (الكتابة والقراءة) حتى يتحقق مفهوم التناص مع التراث بحقوله التاريخية والفنية والفكرية... بصرف النظر عن توافق الشاعر الحديث مع القديم في رؤيته تجاه الوطن، والمرأة، والانتماء، او انقلاب الشاعر الحديث على منطلق سلفه القديم.

وفي حقيقة الأمر فقد طالت وقفة الباحث عند شعر الصالح وتناصاته وكانت مقارباته في غاية العمق والدقة، ويقول ان الذي فرض هذا الطول ضرورة منهجية وموضوعية، تتعلق بعمارة الفن الشعري عند الصالح التي تدل على التزامه الواضح والصريح بمرجعيات التناص مع التراث الشعري على نحو خاص.

والنموذج الرابع لتناص الشعر السعودي المعاصر مع التراث الشعري مثّلته نصوص الشاعر (علي الدميني) الذي اتكأ على شخصية طرفة بن العبد في قصيدة بعنوان (الخبت):

يا ابن العبد ألق اليّ أدوية البعير فانني
سأنسق الأورام
أستل الجراح من التفرّد والزهادة
وأضم هودج خولة القاسي،
أزين وحشة الممشى
بعقد أو قلادة.

وعلى شخصيات أخرى في غير ذلك من النصوص، استطاع الدميني عبرها تقمّص تجارب الشعراء القدماء عن طريق التقابل او المفارقة، متابعاً زملاءه الشعراء السعوديين في تأسيس علاقة تناصية جديرة بالبحث والاهتمام ولاسيما بحث العلاقة الفنية مع تراثنا الشعري بشكل عام.

ويعد محمد عبيد الحربي، ايضاً، حلقه من هذه الحلقات المتتابعة، بالرغم من انها واقعة في اطار (قصيدة النثر) التي يقر الباحث بمشروعية وجودها كجنس ادبي شديد الحداثة، ويتخذ من قصيدة (اللوحة السابعة) نموذجاً لذلك:

عبرت بقومي البحر أنزف ماءَه
....
قالها والرمضاء سياجه
قالها واستراح،
ونحن نركض من رمضاء لرمضاء
نقيم بلاداً على أقدامها
ونخبّ للأخرى كي لا نتيتّم
لا سراج له
غير حرقة كفيه
وذاك الوميض الذي يسرق الساري
من نفسه وبنيه

وهو نص يحمل رؤيا الشاعر الجاهلي التي تتماهى مع فضاء الرؤية المعاصرة في وحدة عضوية لتتولد ملامح جديدة للتناص الشعري مع شعر التراث، أساسها التشابك الخلاق بين مستوى التضمن النصي ومستوى التوظيف الفني لمحتوى النص، وثمة نصوص اخرى تستحق البحث يعد الدكتور علوي بمقاربتها في فرصة أخرى. لينتقل الى شعر (محمد جبر

نجح الهاشمي أن يوضح ملامح قضية نقدية ساخنة ما زالت تتناولها أقلام الباحثين

الحربي) الذي لم يعط التناص شكلاً واحداً ملحوظاً، بل يتعمد اخفاء تناصاته مع شعر التراث تاركاً في القصيدة مفتاحاً ولو صغيراً يمكن من خلاله الاهتداء الى ذلك التناص الموظف... ويسّمي الاستاذ علوي هذا النمط (بالتعالق الخفي) الذي استفاده الحربي من الشاعر (محمد الثبيتي) الامر الذي يفرض على الباحث الدخول في مقاربة موازنة بين الشاعرين يثبت من خلالها ان توظيف شخصية عنترة باعتباره قناعاً رمزياً عند الحربي مختلفا عنه عند الثبيتي. بحيث يستخدم الحربي المرايا المتعاكسة لا القناع وذلك عبر مرايا التاريخ والواقع:

يا عبل بي جوع وطرفي لم ينم
لا السيف سيفي في الغبار
ولا القدم
فعلام يحتاطون من لوني
ويرعبهم لساني
وأنا السنين تمر لم أبرح مكاني
وانا القصيدة لم تتم.

وآخر وقفة مع مظاهر التناص الشعري التراثي خصصها الباحث (لابراهيم الوافي) الذي اتسم شعره بكثافة في مظهر التناص مع شعر التراث وشعرائه على المستويين (النصي/ التاريخي) بتركيز خاص على المسكوت عنه في تراثنا الشعري) ومحاولة إعادته الى مجرى الكلام، ويسهب الدكتور علوي في متابعة مظاهر التناص عند الوافي مع ابي نواس، وامرىء القيس، وطرفة، والايادي..الخ. ويمكن ان نلخص موقف الناقد من ذلك كله بأن التعالق وسم شعر الشاعر بسمات شعرية تفصح عن احتدام الجدل بين النصوص ساهم في خلق لغة جديدة ودلالات لم يكن لها ان توجد لولا ذلك التعالق، وأكتفي بهذا النموذج من شعر الوافي الذي تعامل معه الدكتور علوي.

يا سوف يأتي الغيب... تحمله البروق المشعلات الأفق
يهزمن الرجاء !
دعني اقايضك التجلد ... استمع للموج مبحوحاً
اذا ذاع الحداء
كان فينا الصدر... خان الصدر
فينا الموت... غاض الموت
فينا القبر
ساخ به الإباء !!

ويختم الناقد بالقول: إن التناص مع شعر ابي فراس الحمداني في قصيدة الوافي السابقة قد أدى وظيفة متميّزة اساسها التدرج من وضوح صوت الحمداني في اول القصيدة حتى تبدد في آخرها.

وفي نهاية هذه المقاربات النصية لظاهرة التعالق النصي في الشعر السعودي الحديث، استطاع الاستاذ الهاشمي ان يجلو ملامح قضية نقدية ساخنة مازالت تتناولها اقلام الباحثين والنقاد المعاصرين، ونجح الهاشمي في الجمع بين اطراف النظرية والممارسة فيما يتعلق بموضوعه، بالاضافة الى تعريف القراء والمهتمين بمستويات راقية وخلاقة مما وصل اليه الشعر السعودي الحديث.

وقد كان لالتفاتات الدكتور علوي النقدية جمالية خاصة، ودعوة خفية للمهتمين بالأدب السعودي لدراسة مظاهر وسمات اسلوبية كثيرة يمكن ان تشكل بذوراً لدراسات وابحاث نقدية مستقبلية.

مرايا ومسافات
قمم عالمية وأصداء عربية

عبداللطيف الأرناؤوط - سوريا

حين يتهيأ للشاعر ان يكون ناقداً او دارساً للأدب، يتوافر لديه مزيد من الوعي لرسالته الادبية، وفهم عملية الابداع الادبي، وهو ما تحقق للناقد الشاعر الدكتور «نذير العظمة» الذي برزت موهبته الشعرية مبكرة، واتاح له تخصصه الاكاديمي في دراسة الادب ان يجمع كليهما، وقد تجاوزت مؤلفاته ثلاثة عشر كتاباً اكثرها في دراسة الشعر العربي المعاصر واتجاهات النقد الحديث، مثلما تبرز تمكّنه النقدي وذائقته الادبية في دراسة الآثار والنصوص، وحبه الجارف لمادة اختصاصه. يتضح عنوان كتابه (مرايا ومسافات) انه مجموعة دراسات ومقالات نقدية حول جوانب من النقد الادبي العالمي والعربي، يربط بينها رابط خفي هو ذاتية المؤلف، ومحاولته ازالة الحدود الادبية المختلفة، وردّها الى اصولها الفكرية في النقد اليوناني.

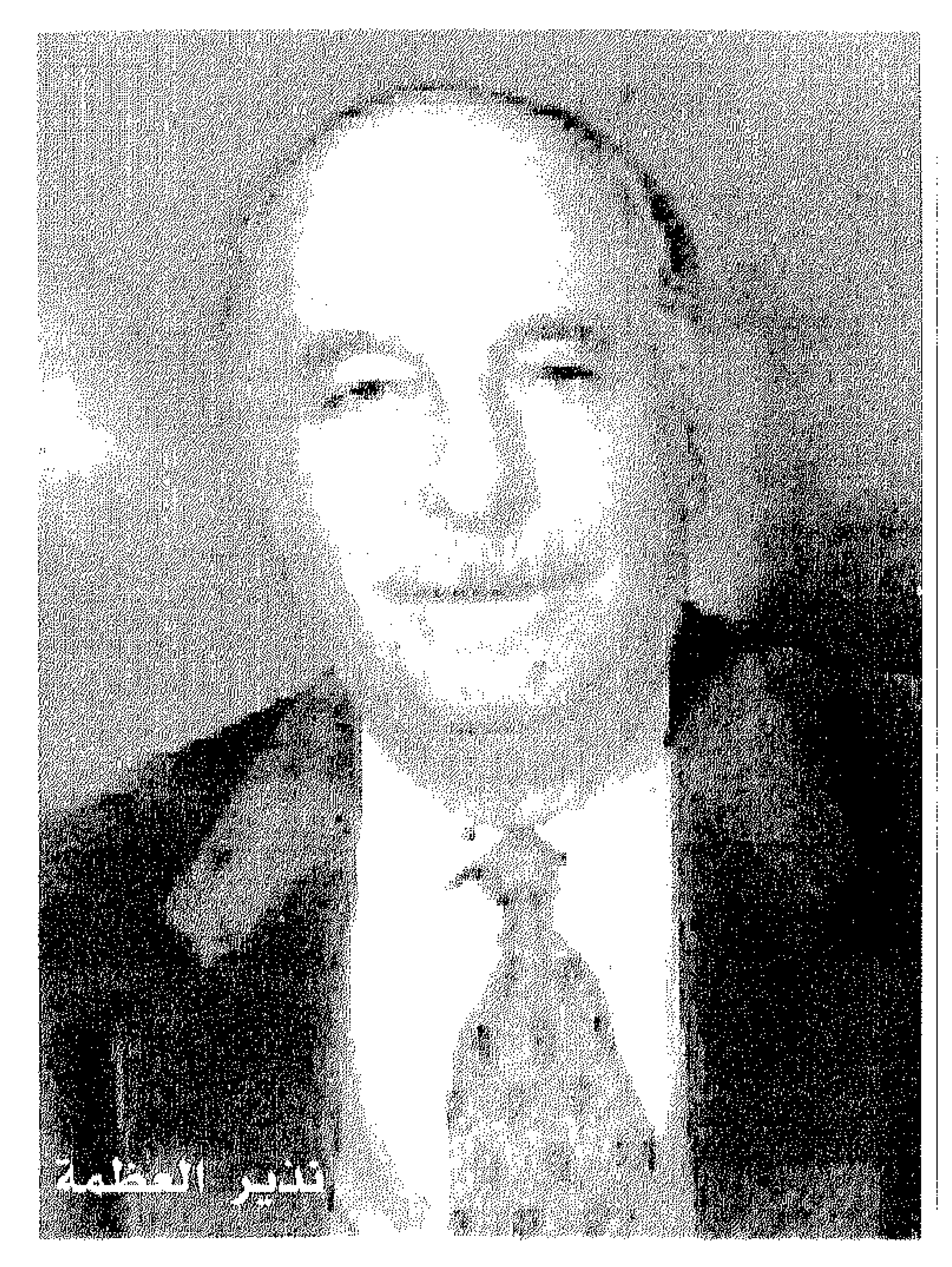
المقالات العشر الأولى من الكتاب، تكاد تكون مدخلاً نقدياً لفهم الادب الحديث وصلته بجذوره في الادب العالمي والفكر النقدي الكلاسيكي، وهو مدخل جزيل الفائدة للقارئ المبتدئ او للطالب الجامعي الذي يُقبل على دراسة النقد الادبي ونظرية الادب، وقد اجاد المؤلف في عرضها مكثفة ومركزة بعيدة عن الاسهاب والتشعيب، جليّة الافكار، محكمة الربط مما يندر ان نجده في كتب نقدية مماثلة، وليس مستبعداً ان تكون محاضرات املاها على الطلاب في الجامعات التي مارس التدريس فيها.

ينطلق المؤلف من نظريات الشعر عند اليونان، فيعرض في المقالة الأولى رأي افلاطون في الشعر، وهو يرى أن وظيفته ثانوية في الحياة بل هو ادنى الى الفلسفة التي تعبر عن المثل، في حين ان الشعر يظل بمنزلة الظل لصورة الحياة، بينما تبدو الفلسفة تعبيراً عن الحياة. واكثر التصاقاً بها، فالفن لا يحاكي الطبيعة في جوهرها بل في صورها، ويضع افلاطون الشعر الغنائي في قمة الهرم الشعري لأنه يغني مزايا الحكمة، واذا كان افلاطون يطرد الشعراء من مدينته الفاضلة فبسبب رؤيته المثالية التي ترى ان العالم الحقيقي ليس الا ظلاً لعالم المثل، وقد تأثرت الافلاطونية الحديثة بهذا التصوّر مثلما تأثر به اصحاب مذهب التسامي في الغرب امثال: امرسون.. ومن الادباء العرب جبران خليل جبران.. وكأني بهم حكموا على الشعر من خلال نفعه للمجتمع على الصعيد الفكري لا الجمالي.

اما ارسطو فقد انصف الشعر في كتابه، فقسمه الى شعر غنائي وقصصي، فرّع منه النقاد المحدثون نوعين هما: الشعر الملحمي والشعر المسرحي، ونادى بالوحدات الثلاث التي اشترط ان تتوافر في اي عمل درامي (وحدة الموضوع ووحدة الزمان ووحدة المكان) والح على توافر قانون الذروة في العمل المسرحي او القصصي او الملحمي، مثلما قسم المسرحية الى نوعين هما: المأساة والملهاة.

ويرى ارسطو ان الشعر عامة والمأساة خاصة يقومان بدور تطهير للنفس الانسانية من العواطف المشوبة والاحتقان العاطفي، فالشعر يخفف من حدة التوتر في النفس، ويحثّ على الفضيلة، مثلما رأى في الفن محاكاة للواقع.

ويرى الدكتور «العظمة» ان الشعر الغنائي هو اول انواع الشعر نشأة، وهو تعبير عما تختلج به النفس البشرية من مشاعر، فالذات الشاعرة لا المفكرة هي محور الانسان المبدع، ثم جاء الشعر الملحمي والمسرحي الذي يعبر عن ذوات الآخرين، وانطلق من المناسبات الدينية كمهرجانات الخصب في وادي النيل وسورية، واعياد الآلهة لدى اليونان، الا ان الشرق لم يطور هذه البدايات المسرحية او الملحمية، واضطر في العصر الحديث، الى اعتماد صيغ المسرح الغربي بعد تمثلها ثم جاء الشعر التعليمي الذي ارتبطت



نشأته بالنشاط العقلي للإنسان.

ويرى المؤلف ان الملحمة الشعرية من آثار الماضي الادبي على رغم محاولات احيائها في الشرق والغرب، فلكل نوع ادبي عصره ويضعف بزوال الظروف التي افرزته، كما يرى ان المسرحية الحديثة لم تستطع احياء وبعث الاسس التي قامت عليها المسرحية اليونانية، مثلما تخلّى الشعر القصصي للنثر في الرواية والاقصوصة، وكذلك الشعر التعليمي، ولم يبق الا الشعر الغنائي لأنه الصق بمشاعر الانسان الذاتية وتأملاته، ويفرد المؤلف فصلاً للشعر التعليمي الذي لم يوله ارسطو اهتماماً وهو اقرب الى النظم منه الى الشعر الحقيقي، ولا يستطيع اصحابه ان يحلّقوا في فضاء الشعر بأجنحة خفاقة، ونظم «ابان اللاحقي» كليلة ودمنة شعراً، لكنه جاء دون مستوى كتاب «ابن المقفع» المنثور، كما نظم «ابن مالك» حقائق النحو العربي شعراً، الا ان صعوبة هذا النظم لا تغني عن قراءة النحو أولاً، ثم قراءة الالفية جمعاً وتذكيراً بقواعده، لكن ذلك لا يمنع ان الشعر التعليمي قدّم للدارسين نفعاً عملياً في

تسهيل عملية الحفظ والاستغناء عن الرجوع الى المصادر الاصلية، وكان له اثر تعليمي بارز في شتى الحضارات والثقافات كمحاولة «هزيود» اليوناني تعليم الناس مبادئ الزراعة في قصيدة (الاعمال والأيام) وتعريفهم بالآلهة في قصيدة «انساب الآلهة» التي جاءت اقرب الى الشعر لصلتها بالميثولوجيا والاساطير، ومحاولة «ابن المعتز» تدوين تاريخ بني العباس شعراً، ومحاولة «احمد شوقي» دعم القيم الخلقية في مقطوعاته التعليمية، ومن قبله «لافونتين» الفرنسي، وكلاهما يحضّ على مكارم الاخلاق، ويدعو الى الفضيلة. ويخلص الدكتور «نذير العظمة» الى ان الشعر التعليمي ينال اعترافاً به، كلما كان اقرب الى الشعر الحقيقي الذي يهدف الى الخير والقيم المثالية، لكنه يظل ابعد عن الشعر الصافي الذي يتعرف فيه الانسان والعالم نوازعه واحلامه باللغة، ويثير فينا شعوراً جمالياً يعد فضيلة الشعر الأولى.

وفي حديث المؤلف عن تنازع الأنواع يمتاز عرضه للأنواع الادبية بمحاولته اخضاعها الى علاقات دينامية تزيل حدّة الحدود الصارمة بينها، فالأنواع الادبية كالكائنات الحية تخضع للنشوء والارتقاء والتطور والبقاء والموت.

وقد تنبه الدكتور طه حسين مبكراً الى العلاقة الدينامية بين الشعر والنثر وتبادلهما الأدوار عبر العصور، فاستولى النثر على بعض وظائف الشعر، وانحسر الهجاء ليفسح المجال للمقالة النقدية الساخرة، فالفنون لا تعيش منعزلة، فالشعر المنثور يقترب من النثر ويتحرر، ويحد من سيطرة الوزن والقافية، ويُعنى بالايقاع الصوتي الداخلي للكلمات اكثر مما يُعنى بالوزن الخارجي العروضي، فهو يقع في منزلة متوسطة بين الشعر والنثر، وان الانواع الادبية تلد وتحيا وتزدهر وتنحسر وتموت، وتهاجر من ادب الى آخر، وتتداخل فيما بينها.

لقد قلّت الملحمة اليوم، وما كتبه العرب من ملاحم شعرية في عصر النهضة من مطولات شعرية لا تتوافر فيها شروط الملاحم، حتى ان «وديع البستاني» مترجم «الالياذه» لم ينل نجاحاً، كما اخفق «ملتون» في (الفردوس المفقود) و(شمشون) في ان يردّ للملحمة تألقها القديم.

ونلاحظ اليوم تحوّل المسرح الشعري وندرته ايضاً، ليحلّ مكانه المسرح النثري، كما نلاحظ انحسار الشعر التعليمي بعد اختراع وسائل المعرفة الحديثة، ولم يبق الا الشعر الغنائي يواجه الحضارة في وجهها العلمي الرتيب، ويذكر بحاجات الانسان الروحية.

ويشير المؤلف في دراسة بعنوان (جلجامش وتحديات الملاحم) الى جحود المستشرقين وانكارهم اي ابداع عربي في الشعر الملحمي والمسرحي في مسيرة الابداع العربي، ويردون (كليلة ودمنة) الى اصول فارسية، ويرفضون ادراج السير الشعبية العربية في اطار الملاحم، لأنها نثر لا يتقيد بالوحدات الثلاث وأسلوبها تقريري وصفي، ويجحدون اثر الثقافة العربية الاسلامية في بعض اعمالهم الادبية، كأغنية «رولان» او قصص الاسراء والمعراج.

وكانت مقدمة «البستاني» للالياذه دفاعاً عن التراث العربي وقدرته على احتواء الشعر الملحمي، وتوضيحاً لمفهوم الملحمة التي لا يفترض ان يكون لها شكل واحد هو الشكل اليوناني، او تلتزم قانون الوحدات الثلاث.

ومن هذا المنطلق يمكن ان نعدّ قصيدة «عمرو بن كلثوم» في الفخر، وقصيدة «نيرون» لخليل مطران، وقصيدة «ثورة الجحيم» للزهاوي، وملحمة «بساط الريح» لفوزي معلوف، و«عيد الغدير» لبولس سلامة، و«محمد» لعمر ابي ريشة من الملاحم. كما يمكن القول ان قصيدة «عمورية» لأبي تمام، وقصيدة «قلعة الحدث» للمتنبي لا تخلوان من نفس ملحمي بارز.

وتحت عنوان (اجناسنا الادبية بين الثبات والتحول) لا يفرق المؤلف بين مصطلحي الاجناس والانواع، ويرى ان الفصل بين الأجناس الادبية فصلاً تاماً امر متعذر لوحدة مصدرها، ولخصوصيتها الحضارية والقومية، فهي بمنزلة الافق والتأطير للكتابة، وتاريخ كل جنس ادبي دائم التشكل والتطور خلال الابداعات، وان مشروع نظرية اجناس عربية يستمد من ادبنا في سيرورته التاريخية ما زال طموحاً لم يتحقق، اذ اتجه الادباء الى محاكاة الاجناس الادبية الغربية في عصر النهضة، ولم يبنوا الحداثة على الموروث الادبي.

يرى العظمة أن الفصل بين الأجناس الأدبية فصلاً تاماً أمر متعذر لوحدة مصدرها وخصوصيتها الحضارية والقومية

لقد تبنى «البستاني» التقسيم الذي نادى به افلاطون وارسطو للاجناس الادبية، فتحدث عن الشعر الغنائي (الموسيقى) والقصصي والملحمي والدرامي، وردّ المقامة الى الملحمة بينما يردها «هاملتون» الى المسرح. وادخل الرسالة في الجنس الملحمي وكذلك السيرة الشعبية، مبرزاً اعتزازه بالشخصية العربية وقدراتها الشعرية، راداً على المستعربين الذين يرفعون من شأن الابداع الاغريقي واليوناني تحت نزعة عرقية، ويرون ان الملحمة والدراما ابداع متفوق للحضارات الرئيسة، اما الغناء وما شاكله فهو للعروق والحضارات الهامشية، وخصّوا العرق الآري بالذكورة وتركوا للسامية الانوثة، متمسكين بسطوة النموذج الغربي، وقوة الاجناس الادبية الغربية، في حين ان نماذج ادبية قدمتها الحضارات ومنها العرب، فرضت نفسها على الغرب نفسه، كالموشحات التي كانت اساساً لنشأة شعر «التروبادور». ويفرد المؤلف للرسالة فصلاً خاصاً، فيشرح اشكالية ادراجها في جنس مستقل او ردّها الى الاجناس الادبية الاخرى، ورافقت الرسالة تاريخنا الادبي، وبرز «عبد الحميد الكاتب» في رسائله التي تعنى بشؤون الحضارة والفكر والثقافة، وتقوم على اسلوب مرن يخلو من السجع والصنعة، ثم رسائل ابن المقفع والجاحظ بما فيها من غنى في المضمون وعناية بالشكل ومن بعدهما «رسالة الطير» لابن سينا والغزالي وهما تعنيان بالرمز والبعد الفلسفي، ورسالتا ابن زيدون الجبرية والهزلية، ورسائل ابن عربي التعليمية، ورسالة الغفران للمعري، ويرى المؤلف ان الرسالة تظل صيغة مفتوحة ومستقلة مرت بتحولات اصابت المقامة الحديثة، وانفتحت على المسرحية لدى بعض المبدعين المعاصرين، اذ يتعذر ادراجها في احد الاجناس الادبية الاخرى.

❖ ❖ ❖

وفي دراسة عنوانها (الرسالة وصراع الأجناس) يتابع المؤلف مسألة تحديد جنس الرسالة الادبي، ويرى انها توارت اليوم امام القصة والمسرحية لأن هذه الاجناس اقدر على تحريك الفكر المعاصر، واكثر ملاءمة لوسائل الاعلام الحديثة، ويقارن المؤلف بين الرسالة في التراث العربي الاسلامي، والرسالة لدى اليونان والرومان، ويستخلص بعدها العالمي ودورها الثقافي، وانقطع اثرها في تراثنا بعد ان اعتمدها الشيخ محمد عبده وعبد الرحمن الكواكبي، ويدرج المؤلف رواية «زينب» لمحمد حسين هيكل في باب الرسالة الادبية من حيث دعوتها للفضيلة وحرص مؤلفها على كتابة خاتمة لها منفصلة

عن الرواية، وان كانت تبدو جزءاً منها، ففيها بعض من قناة الرسالة بمواصفاتها الموروثة، ومع ان النقد الادبي اعلنها بداية لفن الرواية العربية الجديدة.

❖ ❖ ❖

ويتساءل المؤلف: هل كانت الاجناس الادبية النثرية المستوردة من الغرب في عصر النهضة العربية اجناساً ثابتة؟ ويؤكد ان تراثنا عرف القصة والحكاية والرسالة والمقامة، لكننا صرفنا النظر عن هذه الاجناس ومحاولة احيائها التي تمت في بداية عصر النهضة على يد «اليازجي» في مجمع البحرين، وحاول احياء فن المقامة دون ان يتجاوز اطار الموروث، وحاول «المويلحي» بعث فن المقامة بتجديد مضمونها والتحرر من صنعتها، فلم يبق منها غير الاطار العام، وقد وجهها «المويلحي» لتكون اطاراً لعمل قريب من فن الرواية بما فيه من تجديد في المضمون الذي تناول نقد المجتمع المصري ورصد تطوره، لكن هذا العمل لم يتطور الى الرواية، وظلّ تطعيماً للمقامة باتجاه الرواية.

اما «حافظ ابراهيم» في «ليالي سطيح» فهو من جنس المقامة، وان لم يحظ بالخصائص الفنية لعمل «المويلحي» فظل فاقداً حيويته الفنية.

ويختتم المؤلف دراسته عن الاجناس الادبية بفصل مهم حول «تحولات الاجناس» فيشير الى ان المقامة تحتفظ بخصائصها بإمكانات درامية، كما لاحظ «هاملتون جب» ففيها الراوي والبطل والاحداث والشخصيات الفرعية والحوار والمغزى، فهي تحمل بذرة الاقصوصة، لذلك ارتكزت عليها اعمال ادبية حديثة سعت الى تطويرها حسب حاجات العصر والتطور خاصة في المغرب العربي خلال عمل «الطيب الصديقي» الذي تعامل مع الموروث، لكنه منح مقامات «البديع الهمذاني» امكانية درامية، فكان عمله تطويراً لعمل «اليازجي، والمويلحي»، فقد تناول المضمون على حساب الشكل بأسلوب مبدع، ويمكن ان يعد نموذجاً لتطوير التراث وتحريكه في اطار التاريخ وحفظه واعادة صياغته بحركة فعل جدلي تفتحه على الحياة، وتسد به حاجتنا الى التجديد والاستغناء عن الاستعارة من الغرب، وفعل مثله «عبدالرحمن المجذوب» الشاعر الشعبي، وعز الدين المدني في مسرحية «الغفران» وروجيه عساف في مسرحية «الخيام»، ويوسف ادريس في مسرحية «الفرافير»، اذ حركوا الموروث في اعمالهم تجاه حياتنا وتطلعاتنا، ولأحمد شوقي محاولات مسرحية تعتمد على التراث منها: (عنترة، ومجنون ليلى، وقمبيز، وكليوباترة) على رغم جوهرها الغنائي الشعري، فلا تبهرنا الصيغ المستوردة، اذ كنا نستطيع الاتكاء على تراثنا لنسترد شخصيتنا التاريخية.

❖ ❖ ❖

في القسم الثاني من الكتاب، يفتح المؤلف باب «المسافات النقدية الغربية» ويضم مجموعة مقالات ودراسات يمكن تصنيف بعضها في باب التأثيرات المتبادلة بين الشرق والغرب في مستوى الاعمال الادبية، كما يتناول بعضها تقصّي بعض المدارس الادبية الغربية كالرمزية والسريالية، ويتابع بعضها الروابط التي تعيد الادب المعاصر الى جذوره القديمة في الغرب والشرق.

يرى المؤلف في «الرمزية والتطهير» ان التسيب العاطفي او اللغوي الذي فجرته الرومانسية ادى الى ظهور الرمزية، رداً على الانزياحات الشعورية المفرطة في الابداعية، واجترار ادوات تعبيرها التي تهالكت، وكان ذلك على يد «بودلير، وغوته، ومالارميه، وفيرلين» الذين مالوا الى تكثيف الرمز، وتجسيد اعمق طبقات الوعي بلغة شعرية تتناغم وموسيقى الحروف، او تتعاور فيها وظائف الحواس، ووصف شعر «ادغار الن بو» بالحلم والصور، ودعا الى استقلالية الشعر كفن لا يعتمد على غيره من المعارف، وكإفراز اجتماعي لا يهدف الى النفع الجمالي..

كانت الرمزية تعبيراً عن سقوط حضارة فرنسا في القرن التاسع عشر وعن الازمة الخلقية التي لازمت «الامريكان» بسبب اجتثاث سكان امريكا الاصليين، واستبعاد الزنوج الأفارقة، فجاء الشاعر «عزرا باوند» ليدافع عن القيم الروحية القديمة، ويحرر الانسان من اغترابه، ومن بعده الشاعر «ت. س. اليوت» في «الارض الخراب» ولم يعد الشعر دعوة للتطهير، بل اصبح اداة لرؤية النفس، وتعرّف العالم المعقد والسعي لحل مشكلاته وتحريره من السقوط.

❖ ❖ ❖

ويتحدث المؤلف عن اثر (ادغار الن بو) شاعراً وكاتب قصة وناقداً في هذا الاتجاه الجديد للادب، فيردّ آلامه الى تشرده وفقره، وهي عوامل زرعت الرعب في روحه، فشعره يعبّر عن معاناته، وكذلك قصصه التي تلفها الضبابية والابهام، وتلتمع فيها الاشعاعات الشعرية، وجمال الفن الشعري الكامن وراء اللغة وأسلوب التعبير وصدق التجربة.

وشعر «ادغار بو» لا علاقة له بالمنطق والوعي، وقصصه تنفذ الى لا وعي الانسان، ويسيطر عليها الحدس والكشف والموروث الجمعي من الرعب والترقب، وشخصية موحدة في كل ما كتب على اختلاف الاجناس الادبية، وكان الشاعر (بو) في نظر المحافظين في المجتمع الاميركي متطرفاً فلم ينل الحظوة التي نالها في الغرب، فقد سمّاه «امرسون» (رجل الغابة) لقسوته وعدم امتثاله للأعراف والقيم السائدة.

كان شعر «بو» يرمز الى رحم الأم، ويتوق الى العودة اليه، وكان رعبه من الحياة ورغبته في الكشف عما هو خارق وغير طبيعي في قصصه من دواعي سيرورة ادبه في اوروبا، حتى عده «ديستويفسكي» اعظم كتّاب الرواية، كان يعبّر عن رعب الروح وقسرها، ويمنحها بالرعب بعداً درامياً يطهر النفس من جحيم عذابها وسقوطها.

وقد عرف الادب العربي «ادغار الن بو» عن طريق الترجمة، وعدوه زعيم المدرسة الرمزية.. وتلقت الشاعرة «نازك الملائكة» مؤثرات مشابهة من «بو» وادخلت تجديداً في بنية القصيدة..

وكان الشاعر «خليل الحاوي» يرى ان استقلال الشاعر وذاتيته في الابداع يبعده عن التقليد والمحاكاة، ولعل هذا الاستقلال يتمثل في ايمان «الحاوي» بأن للشعر اثراً في تغيير الواقع الى جانب قيمته الجمالية، وكانت معاناته تتمركز في الذات دون استغراق فيها، وتبحر في الشرط الانساني دون ان تفقد منابعها الذاتية، وحاول ان يقيم توازناً بين الشكل والمضمون، وان كان يميل الى الفكر والعقل في المشاعر.

❖ ❖ ❖

وعن صلة «الن بو» بالكاتب «جبران خليل جبران» يربط المؤلف بين نزوع كل منهما الى عالم المثل العليا، فالكاتب «جبران» يرى سعادة الانسان في العودة الى منابعه الكلية، عالم المثال والجمال، ويتم ذلك بالمحبة او بالموت حيث تتحرر الروح من براثن الجسد، وبالحلم والحدس والخيال التي تعد وسائط تصل الروح بالروح في تجليات متعددة، ويظل «جبران» الصق بعقيدة الالهام الرومانسية، وبعقائد التصوف، بينما يظل «بو» انسانياً رغم مثاليته.

❖ ❖ ❖

ويعقد المؤلف فصلاً يقدم فيه دراسة مطولة عن الكاتب «جبران خليل جبران» شرح فيها المؤثرات الغربية في ادبه، حيث تشابكت الثقافات والاتجاهات واللغات الاميركية والاوروبية في تكوينه، اضافة الى التراث العربي من شعر وفلسفة وتصوف، فهو ظاهرة متميزة اذ دخل عالم الابداع خلال ثلاث دوائر (امريكا واوروبا ولبنان)

فكانت كتاباته جسراً للتواصل بين الشعوب، وبذلك ابدع «جبران» في الاجناس الادبية كلها، وازال الحواجز بينها، وحطم الفواصل بين الشعر والنثر في «المواكب». ودعا الى اسهام شرقي مبدع في الثقافة العالمية معتزاً بتراثه (نحن من سلالة شعب بني دمشق وجبيل وصور وصيدا وانطاكية، ونحن هنا لنبني معكم وبإرادة...).

ويقول: (سيجد الغرب ادبنا عندما يعرفه اكثر الآداب غنى على وجه الأرض، والقرآن هو رائعته).

لقد تأثر «جبران» من الكتّاب الذين ينتمون الى النزعة الافلاطونية الحديثة ذات الاصول الشرقية، ويردون الصور الى ينبوع واحد يفيض كالشمس.. كان لجبران اثر ريادي في ايقاظ الادب العربي، وحقنه بدماء جديدة، ويعدّ من رواد الرواية في (عرائس المروج) و(الاجنحة المتكسرة) وهو اول من اقتبس من الادب الغربي، فأحسن التأليف والاختيار دون ان يتنكر للتراث العربي.

❖❖❖

وينتهي المؤلف من الحديث عن الرمزية وممثليها في الادب العربي، وينتقل الى الحديث عن «السريالية» ودعاتها لدى الادباء العرب، فقد وفدت الينا عن طريق الترجمة كالرومانسية، وانبهر اعلامها العرب بالنظرية الشعرية وتطبيقاتها الابداعية في النثر دون الشعر الموزون، وساعدت العلوم كعلم النفس على الاهتمام باللاوعي في الادب، والاحتفاء بالحلم مقابل العقل والمعرفة، وتكمن اهمية الحركة السريالية في انها جاءت بعد مدرسة (ابولو) نتيجة وعي فكري يرتبط بالواقع العربي المتردي بعد الحرب العالمية الاولى، واقتناع باستهلاك الرومانسية الغنائية، والظروف التي دعت الى تحول الشاعر الى اعماق النفس واكتشاف بؤرة الوعي المركزية في لا وعيه لكشف حقيقة العالم. الا ان نثرية القصائد السريالية، وخلوها من الكثافة الشعرية لدى الغرب، وشرارة الابداع والتوتر قد عجل في تلاشيها وعدم انتشارها ان النصوص العربية السريالية، كانت معنية برصد الايقاعات في الحياة العربية والتعبير عنها.

ان السريالية لم تدخل في مسيرة العربي بوضوح وان دخلت تاريخها، واذا كانت مدرسة «الديوان» ادخلت الرومانسية الى الشعر العربي، فإن السريالية لم تنجب شعراً، وان اسهمت في تحريك مخيلة المبدعين العرب على التراث الانساني الشعري وكسر الحواجز بين الاجناس الشعرية.

❖❖❖

ويهتم المؤلف في القسم الثالث بالادب الغربي وخاصة الامريكي وروّاد التجديد فيه في الرواية والقصة خاصة، فيلاحظ ان الادب الامريكي ميّز الهوية الجديدة عن الادب الانجليزي، وكان لأصحاب مذهب التسامي ومنهم «امرسون» اثر بارز في منح هذا الادب هويته، وان واقعية «هوثورن» غير المتعالية على الواقع ردت الادب الامريكي الى الارض، ولا يكون الخلاص الا بالانسان، ومثل الكاتب «مارك توين» الاتجاه الواقعي الشعبي في الادب المستمد من حياة الناس.

وهكذا بدا ان انسلاخ الادب الامريكي من جذوره الاوروبية كان عاملاً من عوامل تطوير الادب الاوروبي، ودعوة الى جذوره لولادات جديدة، وكان بعض اعلامه لم يتخلوا عن الجذور مثل: ت. س. اليوت وعزرا باوند» الذي اندفع الى ايقاظ روح الحضارة الاوروبية الهرمة بالدعوة الى النازية.

ويتحول المؤلف الى روسيا، فيخصّ الشاعر «يفتشنكو» بدراسة اظهر فيها اثر نشأته وظروف اسرته في تحوله الى البحث عن الجذور في تاريخ شعبه المكافح، ونوازع الانسان الى العدل والاخوة، واعتماده الشعر المهموس اساساً لأسلوبه الشعري معتمداً على وحدة النفس البشرية وطبيعتها الخالدة، ولهذا الشاعر مريدون في امريكا وانجلترا وصداقات شعرية منها صداقته للشاعر بابلونيرودا ويرى ان الشاعر الحق هو ضمير الأمة.

كان «يفتشنكو» شاعراً غنائياً ذاتياً، لشعره محتوى موضوعي حي، له رؤية شعرية عميقة يصوغها بشفافية بالصور الشعرية المبتكرة، ويعكس فيها الطبيعة وعملها، ويحثّ الانسان على محاكاتها. وله مواقف شعرية تشهد بجرأته الادبية، على الرغم من اتهامه بموالاة النظام الرسمي.

❖❖❖

ويعقد المؤلف دراسة للكاتب «هوثورن» ورائعته (الشارة القرمزية) وينتقد بعض ترجماتها الى العربية، ويبرز حرص «هوثورن» على دمج الاجناس الادبية في روايته، ودعوته الى تمجيد الالم وانصاف المرأة وحث الفرد على التمرد، فالنص رومانسي، والمقدمة توطئة للرواية بأسلوبها الواقعي، ويعمد «هوثورن» الى دمج روايتين في النص، رواية الباطن التي يقدمها «هوبيو» بطل الرواية - ورواية «هوثورن» الظاهرية في دمج من الواقع والخيال.. حيث يبرز الخيال في توهج (الشارة القرمزية).

تكمن أهمية الحركة السريالية في أنها جاءت بعد مدرسة " أبولو " نتيجة وعي فكري يرتبط بالواقع العربي المتردي

❖❖❖

وفي دراستين عن ادب الزنوج في امريكا، يعرض المؤلف للمظالم التي وقعت على الزنوج مع ان دستور الولايات المتحدة يلغي التمييز العنصري. ويتحدث عن اعلام الادب الزنجي، مثل: «لورين هانز بيري» الكاتبة السوداء التي كتبت مسرحية (البيض) ونددت فيها بممارسات البيض بحق ابناء جنسها، بدافع من التفوق، وبذلك كسرت جدار الخوف من الانسان الابيض، ومهدت الطريق للكاتبة «توني موريسون» مؤلفة رواية (محبوبة) التي جسدت فيها المظالم الواقعة على الانسان الاسود عبر ذاكرة الزنوج النازفة، ثم يأتي الكاتب «اليكس هيللي» في رواية (الجذور)، فجسد الوعي التاريخي للزنوج، وجمع بين الأدب والتاريخ، واعاد ترتيب مأساة الزنوج في اطار الزمان والمكان.. وهكذا تنبع قيمة اعماله كوثائق نفسية تاريخية تقنع الناس بعدالة قضية الزنوج، وتهز ضمير الشعب الامريكي، وبها يكمل الروائي عمل المؤرخ ويمنحه الحياة.

❖❖❖

ويختم المؤلف الدكتور نذير العظمة كتابه بدراسة عن (مجنون السا) للشاعر «اراغون» فيبرز اصولها العربية في الحب العذري ويلتقط شواهد تشير الى اثر الادب العربي عامة والاندلسي خاصة في بنيتها وشخوصها وحبكتها، ويبدو ان «اراغون» استلهم رائعته من «ليلى والمجنون» واغناه بإبداعه الشعري، واضفى عليه مسحة من التأثير الفرنسي، وشعره غنائي يتعامل مع التاريخ والفلكلور، ويمزج بين الشعر والنثر، ويسجل آثار الانسانية مستفيداً من المصادر التاريخية الشرقية ومعتمداً القصة الرمزية، مصوراً الابطال بشخصياتهم الدرامية في اطار يجمع بين القصيدة والنفس المسرحي وتحليل الاعماق النفسية الباطنة.. فهو شاعر يحقق التواصل بين الشرق والغرب.

❖ مرايا ومسافات.. تأليف الدكتور نذير العظمة.. سلسلة كتاب الرياض رقم (٨٠) في (٢١٠) صفحة من القطع المتوسط.

إدريس الملياني - المغرب


المجاطي

..فلتدر الكأسَ علينا كأسَ يقظةْ..

أحمد المجاطي

١ـ قصيدة المدينة

لاشك أن المدينة إحدى الثيمات الأساسية في الشعر المغربي الحديث، إن لم تعد أبرزها على الإطلاق. وهي عميقة الجذور، قوة وفعلا، في تجربة الشعراء جميعا، تذكر بالاسم عنوانا للقصيدة والديوان، أو بما يدل عليها من مآثر ومعالم معمارية قديمة وعمرانية حديثة، بل تتعدد الحواضر والعواصم في منجز الشاعر الواحد حسب الأمكنة والأزمنة التي يترحل فيها أو يسري إليها بالجسد والروح.

ولكن، سواء كانت مكانا، لمسقط الرأس أو الإقامة، أم زمانا، للطفولة والحلم، يستعاد ويتجدد باستمرار الحياة، فهي منفى الشاعر، الذي لا يُلفى إلا منعّما بالشقاء، الوجودي، أو بالسعادة حيث لا يوجد.

ومهما تعددت (عواصم الألم) في تجارب الشعراء، المريرة مع المدينة، فالشعر واحد يقسمونه في جسوم ورسوم كثيرة. وتشترك جميع الأغراض الشعرية والأنواع التعبيرية والتصويرية في تشكيل فضاء قصيدة المدينة، مثلما تختلف صورتها البارالاكسية من شاعر إلى آخر، تبعا لزوايا النظر إليها والأبعاد المراد التركيز عليها، كلا وجزءا، قد تمثل صورة بروفيلية جانبية أو نظرة بانورامية شاملة وقد يُكتفى منها بالأثر النفسي الذي يتركه في الذات الشاعرة جمالُ طبيعتها الساكنة والصاخبة أو الإهمالُ الذي يعكسه مآلُ حياتها القاتمة الشوهاء.

ومن ثم فإنها في معظم حالات التجلي والخفاء لا تعدو إحدى دلالتين: إما مدينة فاضلة أو فاجرة،وفي المابين ما لا عدّ له من المناقب، تسبها إليها العين الراضية الكليلة عن كل عيب وما لا حدّ له أيضا من المثالب، تصبها عليها العين الساخطة التي تبدي المساوئ.

ومن الآن حتى هنا يمكن القول إن قصيدة المدينة باعتبارها ذاكرة حضارية وهوية ثقافية وسيرة إنسانية، لم يصلها من عاشقيها، الشعراء،

من "سبتة الأسيرة" إلى "القدس السليبة" ليس سوى رائحة الموت الزؤام

إلا القليل من رسائل الحب والعرفان بالجميل لكن الكثير من تجلي الجمال لا يزال كامنا فيها.. إلى حين!
..

٢. الشاعر المَوتُور

في تجربة " الفروسية " للشاعر الراحل في القلب أحمد المجاطي (المعداوي)

مدن كثيرة .

ليست " داره البيضاء " إلا " واحدةً من نسائه العذارى " .

وهن جميعا حواضر جميلات ومناضلات، قد يحضرن عرَضا أو يستدعي بعضهن بعضا وأحيانا يأتين عنوانا للقصيدة.

ومن بين تلك الخليلات الجميلات " سبتة " التي يقول فيها وعنها سائلا ومجيبا:

أقول عرفتك،
أنت ...
ويخذلني العشق، تصرعني قهقهات السكارى
فهل أنت واحدة من نسائي العذارى؟

وفي عيون هذه العاشقة الغجرية، المتبرجة والمضرجة، الخاذلة والقاتلة، يرى غرناطةَ طفلةً أندلسية:

أمَ أنك عينان، غرناطةٌ فيهما طفلة؟
آهِ قاتلتي أنتِ، حين أجوس شوارعك الخلفَ،
حانا ومبغى
وحين أراك خمورا مهربة وعطورا وتبغا
وحين أراك على مدخل الثغر عاشقة غجريةً
مضرجة تحت أحذية الهتك،
لا حول للفتكة البكر فيكِ،
ولا حول للنخوة العربية

ويسمع بين القبور التي تملأ الرحب لثغتها القرطبية:

وتمتد لثغتك القرطبيةُ
بيني وبين القبور
وبيني وبين العبور

وتحمل إليه همسات النسمات البحرية أصداء تطوان، جارية منتشية، مثلما تتراءى له، في ليلها الأندلسي القاصف والعاصف بالغناء والرقص والقهقهات، بهجةُ مراكشَ الحمراء وهي تغسل وتنشر الصوف ألوانا:

وتلقين معطفك الفروَ :
- " هل همست نسمةٌ ،
أن تطوان جارية ،
أن مراكشا تنفش العهنَ ،

أني أحاور أروقة القصر،

ألبس لليل زهو الخوان
وقهقهة القهرمان
وأنيَ ...
هل همست نسمةٌ؟"



ثم لا يلبث هذا الحوار الداخلي المتقطع مع المدينة، الموتورة والمقرورة، أن يصدح بأغنية حزينة تنشدها: "المرأة ريحانة، وليست بقهرمانة" على حد القول المأثور إلا أنها إذ يتداركها الشوق والثكل تحس نفسها طفلة خرساء:

يتدارك عينيك شوق وثكل
تغنين مقرورةً : آهْ
" حين يفيض الضوء من شقائق النعمان
وتنتشي تطوان
أحس نفسي طفلة خرساء
تكتب للفجر اسمها في جسد الصحراء. "

ومن "سبتة" الأسيرة" إلى "القدس" السليبة ليس سوى "رائحة الموت الزؤام"

و "نشوة وشرعة الصمت اللعين" وظلمة البؤس المخيمة على الحرف والفجر اللذين لم يسفرا عن "خيط رجاء" مثلما تنتصب تلك الأثافي الثلاث،الموت والبؤس والصمت، وما يطبخ عليها، في كل مكان من مدن الخيام التي لاحول فيها للنخوة العربية، وتتعالى، بين وهران ومكة، دماء"شقائق النعمان" حتى تطول طور سيناء:

فجئت إليك مدفونا

أنوء بضحكة القرصان (السلطان - هكذا كانت في الأصل)
وبؤس الفجر في وهران
وصمت الرب أبحر في خرائب مكة
أو طور سينينا
وتلتفتين لا يبقى مع الدم غيرُ فجر من نواصيك
وغيرُ نعامة ربداء
وليل مُن صريف الموت قص جوانح الخيمة ..

وعندما "رمت المرساة" (إكزوديس في الدار البيضاء) كان: "اللص" الصهيوني يدنس القدس ويصادر الأرض ويحاصر الإنسان الفلسطيني :
دروب اللص نهر من دم يرعاه إنجيلُ
تطل فتستهل أشعة ويشيع ترتيلُ
ولكن الذي يجري : دم في القدس مطلولُ

ويتنامى "صريف الموت" حتى من "وراء أسوار دمشق" العقيدة والقصيدة التي قال فيها الشاعر الفارس على لسان رائد البعث والإحياء محمود سامي البارودي: " وكما أن دمشق لا تكون، دوما، دمشق البعث ودمشق الثورة، فكذلك البانة، لا تبقى واحدة البان، فقد تصبح رمحا وقد تصبح عصا، غير أنها أصبحت حية تسعى":
ويعلو مع الصمت صوت يقول:
" دمشق على سفح قاسْيونَ بانة
وشاهد قبر جفته المنون
دمشق تخون "
ويبحر باب دمشق
وملهى الوليد وقصر هشام
وتبحر حتى قبور الشآم
وأنتَ على الليل ملقى
يغيم بأمطارك السيف والحرفُ
حتى تعود الجروح دواة
وتغدو الدواة زجاجة خمر
ويخرج من كل شيء سواه..
و في خاتمة "دار لقمان عام ١٩٦٥" قال عنها وعن ذلك الثالوث المبثوث فيها كذلك:
بقية الحديث صمت فاغمسي رياحي
في الدم يا مقبرة المدينة
مدي من الأسلاك والسكينة
نارا تفك الحرف من شاهدة القبور

متى يدق الجبل الموتور
طبوله؟متى يفيض التمْر والحليب في الشفاه
دمشق لا تمد لي ثديا ولا تبُلُّ في يفاعة المياه
يُبوسة المشيب في الجفون، بؤسَ الحرف في المتاه

وقد كرس الشاعر الفارس "لداره البيضاء" بالذات، التي تحتضن شعوبا وقبائل عدة قصائد استضاف فيها مدنا كثيرة، شقيقة وصديقة، يتحدث عنها وإليها بضميريّ الغياب والخطاب.
ربما كانت "الدار البيضاء" الحبلى والثكلى أجمل الخليلات المناضلات إلا أنها، متعاقبة الولادة والموت، لاتسعف مع ذلك لا بشهادة ولا بولادة جديدة:
هل أنت عاشقتي
لم لم تزرعينيَ في رحم الأبدية
أو تزرعينيَ بين الترائب والصلب
ظلت عيونك شاخصة
كنت حبلى
احتوتني الزنازنُ
أبصرت أحباب قلبيَ
أبصرت أحباب قلبيَ قتلى

إنها بصريح العبارة تلك"الخمارة" التي "تتواتر فيها النعوت" تارة "تتنكر في ثوب عاشقة" وتارة أخرى "تتنكرفي ثوب زنزانة" عرضها السماوات والأرض تمتد عبر"حدود الوطن" العربي والذهبي الموتور والمتواتر الشروق والغروب والخطايا والخطوب:
وامتد بيني وبين الزجاجة
صوت المؤذن :
إن العمائم تنبت كالفُطر
مثلَ النجوم على كتف الجنرالاتْ
والسجونُ التي تملأ الرحبَ
بين الرباط وصنعاء
مثلُ الجسور التي نسفت
خط بارليفَ
أين الطريق إلى جبل الشيخْ.

هكذا هي حال من يخلو بهذه الحانة الحرباء لا يرى فيها غير قبرة بمعمر قد خلا لها الجو ومازالت تصفّر وتنقّر ولكنها لا تبيض ولاتفرّخ إلا مقبرة:
كذبت يا رؤيا
طريق الصمت لا تفضي لغير المقبرة

الخلوة التي لا يشرب فيها "الغجر" إلاّ كأس الصحوة فقد أبدع الشاعر فيها مواجيد صوفية عميقة

..
قيل أفرخت حرباءُ في وجوههم
وقيل باضت قبرة،

ولا تزال تلك القبرة الحرباء تعيش"على شرعة الصمت" وتنتعش "بنشوة الصمت" لانكاد نشيم فيها "نكهة البعث" حتى نشمّ منها "رائحة الموت الزؤام".

وهي بالتالي عاشقة غريبة، كالسائحة، مغتربة ومستلبة، مجهدة ومجهضة آلاما وأحلاما:

هل أنت سائحةٌ
يستبي الرملُ أحلامَك البارسيةَ
ها أنا ذا أمسك الريحَ
أنسج من صدإ القيد رايةً
ومن صدإ القيد مقبرة للحروف
ومحبرة للسيوف
وقيثارة للشجن
وأنتِ على شِرعة الصمتِ،
ممدودةٌ
بين قيدي وبيني
وبين حدود الوطنْ.

أما تلك الخَلوة التي لايشرب فيها "الغجر" إلا كأس الصحوة، فقد أبدع الشاعر فيها مواجيد صوفية عميقة، لو نظرنا إليها، أبعد من الأنف قليلا، لرأيناه قطبا من أصحاب الطريقة وطلاب الحقيقة:

وأفاق الغجر المصلوبُ
والخمر استباحت خَلوة الصفصاف بالشمسِ
ارتمت نهرا عقيقيا
وباتت دارنا تكبرُ
وامتدت من الفرحة غاباتٌ
وسال النجم في الرمل
فلو فجرتَ أحزان اليتامى
في جناح الليل لاخضلت ينابيعَ
وفاض اللحن في الكأس الحزينة،
وكثيرا ما تنتهي الخَلوة فيها "بالصبوة العاثرة":
هكذا يتغير طعم النبيذ المعتقَ

تعبر سبتة بين اللفافة والتبغَ
تسقط بيني وبين الزبون المعلب
أغنية
آهٍ
..
- عرفتكِ قبل اجتياز الجمارك..
سبتةُ!
كانت محاورتي تعشق الرقصَ
تنزع من جرحها بسمةً
وتغني
ليحتميَ اللحن بالذاكرة...

وفي خاتمة كل مسامرة ومحاورة نودعها بهذا النداء اليوسفيّ والرثاء الأندلسيّ الحزين المقام:

وتدخل كل الدواوين في زمن الصمتَ
والدمعة المالحةْ
فيا أختَ غرناطة الجوعَ
شقي قميصي
امسحيه على جبل الريفَ
واستخلصي من بقاياي
شيئا
سوى الخمرَ
والشهوة النابحةْ.

وفي ذلك دليل - لمن يحتاج إليه - على أن تلك الكأس التي تسعف الشاعر الفارس ليست كأس الحياة بل كأس الموت التي قال عنها أمية ابن أبي الصلت أو بعض الحرورية من الخوارج القدامى:

من لم يمت عَبطةً (شابا سليما) يمت هرَما
الموت كأس، والمرء ذائقها
ومن لم يمت بالكأس مات بغيرها على كل حال!

وكذلك سائر الحواضر، حوامل وأرامل، مجهدات ومجهضات، يصلن أرحامهن ويغزلن أحلامهن على منوال هذا الزمن النفسي الثنائي:

فهل تعرف الطفلةُ
القبّرةُ
حين يحمل منقارُها
جبلَ الريف لي
والسهولَ الفسيحةَ
بين الرباط وطنجةَ
أن اشتعال الشعرَ

زمن بين وجهين
لي منهما جلسة خلف كأس
وأخرى بزنزانة
ثم يرسم رأس الطباشير
لي
قبلة
بين خاتمة الدرس
والمقبرة

تلك خاتمة "ملصقات على ظهر المهراز" التي يطل منها صناجة العرب القائل:
وكأس شربت على لذة
وأخرى تداويت منها بها

وقد خلد فيها صناجة العرب، المغربي الأمازيغي، ملحمة "الخوارج" المعاصرين والمحاصرين، من طلبة وأساتذة الحرية والأدب والحب والنضال:
حسنا
غير أني تخيرت صف الخوارج
هذي هتافاتنا تملأ الرحب
فاسترق السمع
إن شئت
أو فادعُ ناديَك المتمركزَ
في الحرم الجامعي
استرح
لحظة
ثمة ابتدأ الزحف
كانوا خفافا
تعالت أكفهم
أطلقوا النارَ
فانفتحت ثغرة
في صفوف الخوارج...

كانت تلك الحرب التي خاضها الخوارج على "ظهر المهراز" سجالا حامية النكال والنضال، انتصروا فيها تارة وانكسروا تارة أخرى. وقد وقف الشاعر الفارس على أطلالها راثيا وهاجيا بمزيج من الحرارة والمرارة والسخرية السوداء:
يا أيها الوافد المتلفع
بالدمعة النازفة
قف على مدخل الحي
حيث استدارت
رؤوس العصاة
وهذا دمي
ولتكن فاسُ كأسَك
إن الرباط التي تتعهر يوما
تعيد بكارتها
تستوي طفلة
فسلاما
إذا جاء يوما قرار
يعيد الرؤوس
لأعناقها
والدماءَ إلى حيث كانت تسيل
وقرار بوقف الزمان
وإجلاء " زالاغ"
عن حبه المستحيل.

يقال: من علمني حرفا صرت له عبدا!
كلا، لم يعلمنا حرفا أساتذتنا، أدباؤنا وأصدقاؤنا، بل حروفا.
وعلمونا، قبل أي شيء آخر، أن لا نصير عبيدا!
وليس هذا خروجا عن السياق.
فقد كان يساكن الأستاذ الشاعر أحد طلبته من الخوارج المناضلين، المعتقلين، يبدو من "الملصقة الأولى" في صورة سينمائية دافقة باللون والحركة والصوت والشعرية والجمال:
(.. طالب، في طراءته، أسمر اللون، طويل القامة، يطرق الباب، يدخل، ملتفتا وراءه، يستريح قليلا، على أقرب أريكة، يسعُل، يمد يده إلى جريدة، يتصفحها، ثم يلقي بها، جانبا أو على المائدة، يشعل، سيجارة، بعقب الأخرى، ينفث الدخان، عاليا، ينفث الدخان، باتجاه النافذة.
والأستاذ، ماذا تراه يفعل الآن، الأستاذ، يعد، له، قهوة الظهيرة، وحين يغيب، يترك، له، مفتاح البيت، تحت آنية الزهر، يترك، له، مفتاح البيت، وحين يعود، يجلس، يسامره، حتى مطلع الفجر، يحاوره، ويختلس النظرات إليه، يراه، حذرا، يبتسم ويتطلع باتجاه النافذة، والدرب، والشجر، المثقل والمتساقط الغصون، بالجواسيس والمخبرين.
حدث هذا مرارا،
وتكرارا حدث ذلك،
قبل أن يختفي،
الطالب،
الخارجي،

المناضل،
مرة واحدة!).

كان حين يزور المدينةَ
يطرق بابي
أعدّ له قهوة العصرِ
يكتم سعلته
أتسوّر بالنظر الشزْرِ
قامته الماردةْ
كان يمنحني بسمةً
ويُرامق منعطف الدربِ
من كوة النافذةْ
كنت أترك مفتاح بيتي
له
تحت آنية الزهرِ
أنصحه عندما يستوي الكأسُ
ما بيننا
بالنبيذِ
ويُؤثرها جعةً
باردةْ
عاد يوما
قبيل الأذان
ويوما
توارى وراء المحابقِ
قبل مباغتة البابِ
ثم اختفى
مرة واحدةْ
ما تراه إذن يفعل الآن :
يختم بالشمع أحلامه ،
يتذكرُ
كيف تلف النساء العباءاتِ
في " القصرِ"
أم يقرأ الآن ما يتيسرُ
من سورة المائدةْ .
من تراه إذن ذلك الخارجي المناضل؟
أنت أدرى، أيها العزيز الراحل.. في القلب أبدا!
قد يكون أحد المبدعين، الممتعين، من أبناء مدينة "القصر" الكبير، أو من أية كوكبة أخرى مضيئة في "عواصم الألم" والحلم..
إلا أنه، حتما، بيننا، هنا والآن،
وفي هذه الاحتفالية "الرباطية" بالذات،
التي تحتفي بذكراك الخالدة.

قد تخطئه العين
مفردا
بصيغة الجمع
إنما ، لا يخطئه القلب
جمعا
بصيغة المفرد!..

وهي بالتالي نفس الكأس يذوقها كل امرئ من ساكنة المدائن والزنازن التي تملأ الرحب، حيثما كنا نراها "قراءة في مرآة النهر المتجمد" الذي يحمل في غثائه كل شيء، كل شيء:
.. الأشجارَ
والكتب الصفراءَ
والموائدْ
والصمتَ والقصائدْ
ودار لقمانَ
وأطلالها
والمدنَ الأسوارْ
حتى إذا أتى رحاب القبة السعيدةْ
ألقى نثار الغضبة الحمراءْ
وصار خيط ماءْ
يضحك سور القصرِ
في مرآته العنيدةْ

هي "علامة الثورة" يرسمها الشاعر الفارس و "الأطلس العاشق" ملحمة بطولية ثائرة و صبوة "ديموقراطية" عاثرة، لاتزال رحاها تدور، كطواحين الهواء، "على مدار النصر والهزيمة":
لكنني أخرج من سوالف الأوتادْ
أمازج الأعشاب والأسماك والطوبَ
أدق باب السجن في مراكشْ
أفلت من محفظة الجلادْ
أرسم فوق جبهة القرصانْ
علامة الثورة
ثم أنثني دؤوبا
أغوص في قرارة الأمواجِ
مصلوبا
أغوص لا أرى سوى أحذية الفرسانْ
وصدإ الحديد في أسلحة الميدانْ
كأن ذاك الأطلس العاشق حين رقرق الماءَ
بكى دما وشق في الصحراء صحراءَ .
ونقرأها أيضا وأيضا في "كتابة على شاطئ

طنجة" حروفا أخرى مصلوبة على نخيل مراكش الشمطاء وكثبان وارزازات المترامية الأطراف والأشلاء:

ويبقى الحرف مصلوبا على سارية القصر
كأن الله لم يصدع به
سيفا
وشمسا
ورجاءا
ليته مال على مراكشَ الشمطاء
نخلا
وعلى كثبان وارزازات
ماءا
..
آهِ أمسى جبل الريف سراديبَ
وعاد الصمت منبرْ
لا تقل للكأس هذا وطنُ
الله
ففي طنجةَ
يبقى الله في محرابه الخلفيّ
عطشانَ
ويستأسد قيصرٌ .

وهكذا تمتد هذه "الآه" الموصولة الأصداء، تنهيدة، حرى وسكرى، صاعدة من "رأس الوطن المقطوع"، بين طنجة ولكويرة، وهي تبدو في عيون قصائد "الفروسية" كلها، ومن ثمة يغدو الوطن كله "مغربا موتورا" يصرخ: اسقوني، اسقوني! كالهامة، الظامئة،الخارجة من هامة العباد والبلاد، التي كانت فيها يوما حياة لمن تنادي، على حد قول الشاعر الفارس، في إحدى القصائد العمودية المبكرة، و"من وحي واقعة وادي المخازن" بالذات:

وترددت في المغرب الموتور : حيَّ على الكفاح
فإذا الرجال قذيفة في جبهة الغدر الوقاح
يتسابقون إلى اعتناق الموت في عزم الرياح
يا للجبين الأسمر العربي يقطر بالسماح
قد جللته موجة من غضبة الوطن المباح

ولكن، إذا كانت تلك "الواقعة" الوطنية الرائعة التي دارت رحاها بين "الصليب والهلال"، قد أزهرت وأثمرت فيها شجرة "الحرية والاستقلال":

لمن الصليب يسير في عُدد التناحر والقتال
سكران يدفعه الترنح لليمين وللشمال
..
قد بيتت زمرُ الصليب الصفرُ غدرا بالهلال
..
كان الصليب يسير بالموت الزؤام إلى المخازن
..
وإذا غثاء السيل يجتذب الطغاة بألف راح
وإذا ترانيم الهلال تتيه عابقة الصداح
تمشي بأزهار السلام إلى مرابعنا الفساح

فإن ذلك "المركب السكران" المترنم سرعان ما ترنح ذات الجنوب وذات الشمال، ثم رمى المرساة أخيرا على يبوسة الصحراء، مستظلا بشجرة الزيزفون التي تزهر دائما ولكنها لا تثمر أبدا.

ولم تلبث تلك الموجة البيضاء أن ارتدت إلى "غضبة حمراء".

واستيقظت الهامة، مرة أخرى، صارخة، ظامئة، في مدن قارون، لكن، دون جدوى، لا حياة، في البلاد، هذه المرة، لمن تنادي، والشاعر، الفارس، هو الذي رأى وكتب خاصة في قصيدة "مدينتي" الشهيدة التي تبدو كلها خرابا ويبابا، كأنها سدوم وسكانها من أهل الرقيم:

مدينتي صمت ووقفة انحناء طيعة
وبضعة من أعظم مع الأسى مضطجعة
..
مدينة لم تنتفض منذ قرون أربعة
يا ليتني صور فأحييها أوَ اني زوبعة
..
مدينتي حقل خراب يستبيحه الصدى
والماء عند بابه حقل يعانق المدى
لو فتّح العينين لو أفاق لو تمردا
..
عن بومة تصرخ في الآماد من غير صدى
مدينة لم تهدم السور وقلب ما اهتدى
مدينة تحرث قلب الصمت وتحصد الردى
..
مدينة تأنف أن تحمل عبء روحها
وإن كساها الموج لا تغرق قبل نوحها
لو صفت قلبي فكرة تشك في وضوحها
..
وغربتي صرخة سيزيفَ رمى به القدرْ
في حلبة كبت جياد الخيل عند سُوحها
مدينة أفرخ ليل الثلج في سفوحها

كثيراً ما تنام في مغرب الشمس مدن الشاعر الفارس بلا خيط رجاء، وقليلاً ما تصحو على بصيص من الأمل بالغد المشرق

ولم تزل من ظمإ تشرب من جروحها
..
قارونُ، أين تختفي مفاتح المدينة؟
..
لكنه السور، فيا ويحَ الحروف والوترْ
يا ويحَ كل صيحة ماتت ولم تترك أثرْ
..
قارونُ، لِمَ من جناحيك عن المدينة
قتلتني أحلت وجه الله وحل طينة.

كثيرا ما تنام في "مغرب الشمس" مدن الشاعرالفارس "بلا خيط رجاء" وقليلا ما تصحو على "بصيص من ألق" الأمل والتفاؤل بالغد المشرق، كما في مرثية "سبتة" الشهيدة والسعيدة النهاية:

أصحو على مصرع الكبرياء
على غصن قافية من رثاء
وما أيسر الوصل مهما تناءى
وشط المزارْ
سآتي على صهوة الغيم
آتي على صهوة الضيم
آتي على كل نقع يثارْ

وفي قصيدة "دمشق" التي تلتقي معها في النهاية السعيدة أيضا:

دمشق على متن ظبية بان
تعود إلى شاطئ الأطلسيّ
تمد ضفائرها تتجدد تغدو ولادة حرف
وفجر حقيقة
تشق بإصبعها قبة الموت
ترجع معشوقة وعشيقة .

وكذلك كانت تجربة الشاعر الفارس سعيدة البداية وعميقة الانطلاقة رؤية وإيقاعا ولغة ودلالة في تلك"المرحلة المتقدمة"التي قال عنها في أحد حواراته الصحفية النادرة:

(كنت أحاول في هذه المرحلة المتقدمة من تجربتي الشعرية، أن أجس نبض القضايا المطروحة في فترة ما قبل الاستقلال" و"محاولة الحلم، واستشراف رؤى بديلة، جعلتني أتوقف عن كتابة الشعر لمدة أربع سنوات: ٥٧- ٦١" وفي عام "١٩٦٢ خرجت عن دائرة الصمت، كان الحلم يأخذ شكلا جنينيا، ولكنه حلم يعرف توقيته، كانت الانطلاقة بقصيدة "الصمت اللعين" نشرت في "آفاق" يغلب عليها الطابع الرومانسي لكنها حاولت أن تصور معاناة رجل البادية، ضمن منظور إبداعي" تقدمي". ولاأدري، إن كان الشاعر هو الذي طلب من الصحفي أن يضع صفة "التقدمي" بين مزدوجتين!..

قدمي فوق تراب الحقل صمت ودبيب
وعيوني بسمة خرساء في ليل رهيبْ
موكبي للغد محراث وظهر وصليب
وانتظار جامد الخطوة في الأفق الرحيب
..
ولماذا دميت في مغرب الشمس السماء
ولماذا يشرق الفجر بلا خيط رجاء
..
أكلت عنزتنا شبابة الراعي الأمين
وبكى في صدإ المنجل لحن الحاصدين
ويد واحدة لا تصفع الصمت اللعين
أي ريح تدفع الصحراء عن قلبي الحزين

وعلى عكس هذه الرؤية الرعوية الكالحة كانت الفرحة عارمة وغامرة بشمس المغرب المشرقة الفجر بالعيد السعيد، لذلك العهد الجديد، الذي تغنى به الشاعر الشاب، والطالب الثانوي، في إحدى (وربما أولى) قصائده المبكرة تحت عنوان: "عادت لنا الأعياد". وقد أشاد بها الأديب عبد القادر الصحراوي (الذي سيكون مديره ومديرنا عندما سيتخرج من جامعة دمشق ويدرسنا في ثانوية عبد الكريم لحلو) قائلاً ومعاتبا المشرفين على تلك "المباراة" الشعرية التي نظمتها مجلة مغربية، "لعلها رسالة المغرب" حسب شهادة الصديق الباحث أحمد زيادي، المنشورة في مجلة "المشكاة" مع ديوان الفارس الموتور:

".. هذا الشاعر من الدار البيضاء كما تذكر المجلة واسمه أحمد المجاطي وعنوان قصيدته "عادت لنا الأعياد" وهي في رأيي من طلائع الشعر الجيد (...) ولست أدري ما إذا كان المشرفون على هذه المباراة قد أنصفوا الشاعر المذكور أم أنهم أخذوا بروعة الأسماء المجلجلة؟وعلى كل فإنها قصيدة تستحق أن تقرأ، وتستطيع أن تلمس وأنت تقرأها فرحة الشاعر، وإحساسه بفرحة الشعب من حوله":

أختاه ، هذي أرضنا بالسعد تعبق والبشائرْ
الأفق ضمخه السنى والأرض تغمرها الأزاهرْ
في كل غصن أغنيات الحب يُزجيهن طائرْ
في كل درب من دروب الحي أسمع صوت شاعرْ
يُزجي بنات الوحي ألحانا تتيه بها المزاهرْ
فلتسمعي : الشعب يهتف ، ذلك الشعبُ المغامرْ
عاش المليك! تزفها للجو طلقات الحناجرْ

وفي قصيدة أخرى بعنوان: "أغنية الصباح" يقول عن أسود الأطلس وفهود الأوراس التي لم تعد اليوم تصول وتجول حتى في ساح الملاعب المتربة أو المعشوشبة الخضراء:

طرد الصبح الدياجي وانبرى يزهو سنيا
فبدا المستقبل الباسم كالزهر نديا
وأفقنا من لذيذ الغفو بعثا عربيا
..
حبذا صرختنا تكتسح الأفق دويا
..
ضع أخي كفك في كفيّ ولنمض سريعا
لن يرى الظالم منذ اليوم في أرضي ربيعا
بسلاحي سوف أرميه فينهال صريعا
..
يا بني مرموشَ هبوا يا رجالْ
يا شبابا كليوث الغاب في ساح القتالْ
هو ذا الأطلس قد عاثت به أيدي الزوالْ
فانقشوا في صخره الشامخ : هيهات أنالْ !
..
حرروا المغرب يا أبطالُ وامضوا للجزائرْ
أرضنا هذي التي عاثت بها شهوة غادرْ
.. نحن لا نهدأ حتى نبصر القطر المجاورْ
لفظ الذل وولى يملأ الكون مفاخرْ ...

بيد أن تلك الحرارة و البشارة ستؤولان شيئا فشيئا إلى نذارة ومرارة، عندما يعتنق الفارس والعاشق الأطلسي و"سارق الشعلة" البروميثيوسيّ حرية الشعر والشعب أسلوباوطريقا، مثلما تضمرها وتظهرها معا حوارية: "صليل قيد" المبكرة والمتعددة القوافي والمتميزة بالجمع، المبدع، بين الشكلين العمودي والحر:

يا أخي لا تذرف الدمع على الخد غزيرا
ذاب قلبي كلما جئتك أجهشتَ زفيرا
قال: لا ما خفت سجنا لا ولا هبت مصيرا
أنا أبكي عنقا طوقها الظالم نيرا
لست أنسى ثغره الباسم يفتر بشيرا
..
لست أنساه على المنبر إذ قال فخورا :
أنا والله ، ولو أدنوا ليَ البدر المنيرا
وأتوا بالشمس كي أسلمهم شعبا غريرا
لم يكن لي قط أن أقنع بالعيش أجيرا
ويحهم يا ويحهم للنفي قادوه أسيرا ...
..
عندما أذكر مزمارك يهتز كياني
عد فداك النفسُ للحقل بهاتيك الأغاني...
سئمت آذاننا اليوم الرنينا
يا أخي فلتدر الكأس علينا
كأسَ يقظةْ
بعضنا أيّد بعضهْ
ولنسر ننشد ألحانا شجيةْ
لم نعد نعرف يا ظالم للسلم قضيةْ
سوف نرميك بحرب تتلظى بربريةْ
وغدا فوق الديار
سترى الأجواءُ أعلامَ انتصار.

ولكن الشاعر الفارس سرعان ما "يكفن صولة الماضي" لاسيما عندما "تتسع الرؤية وتضيق العبارة" وتتحول فرحة الانتصار إلى دمعة انكسار في عيون الأبرياء، شهداء وأحياء، مثلما قال في خاتمة "عودة المرجفين":

يا قلبا رمى المرساةَ
للريح الجريئةْ
قف على موتاكَ
وادفن سورة الثلجِ
بعينيك ،
حطام حلمك المُشعلُ
من رؤيا بريئةْ

وفي رائعته: "كبوة الريح" أيضا :

من يشعل الفرحة في مدامعي
من يوقظ العملاقَ
من يموتُ؟
..
فانزل معي للبحر
تحت الموج والحجارةْ
لابد أن شعلةً

ما تزال أعمال الشاعر المبتورة والموتورة غير مجموعة ولا مطبوعة وإنما حبيسة الصحائف المطبعية

تغوص في القرارةْ
فارجع بها شرارةْ
تنفض توق الريحَ
من سلاسل السكوتْ
تعلم الإنسان أن يموتْ.

الشاعر، إذن، فارس بكل المقاييس، فضلا عن كونه رائدا ثائرا في قصيدة جديدة.

ولاشك أن الفارس والعاشق الأطلسيّ و "سارق الشعلة" البروميثيوسيّ من أعمق الشعراء التحاما والتزاما "بأحزان الجموع" تماما مثلما قال في "مذكرات مشردة" عن إحدى مدن الخيام:

لو خيمة منصوبة الأوتاد في ليل الدموعْ
شراعها من قريتي ثكل وتشريد وجوعْ
تضمني تشد أحزاني لأحزان الجموع.

وفي "عودة المرجفين" أخيرا:

أنا بالثورة عانقت السماءْ
أنا نبع اللهَ
في قلبي ارتوى
ذوبت نهر الدمَ
في قطرة ماءْ
أنا لم أضحك
ولكن الذي استغوى أساريري
انتصاراتي على الموتَ
امتدادي في مهب الريحَ
تفجيري الأسى
في سطوة الدهر اللعينةْ
أنا من أسلم للخلد يقينهْ .

إلا أنه، فوق هذا وذاك، هو نفسه الشاعر والفارس الموتور.

وُتر حقّه من الإكرام والإنعام.

فجع في أهله خاصة رحيل شقيقه الشاعر مصطفى المعداوي الذي ترك في قلبه أعمق الجراح والآلام.

شيع مواكب الشهداء والشعراء الذين رحلوا كلهم، رحلوا دون أن يتحقق شيء من أحلامهم سواء كانت صغرى أم كبرى.

تغرب في مدن الخيام الحبلى بالزنازن التي تملأ الرحب وكل منافي الحياة.

اغتابه، حتى لا نقول أكثر من ذلك، غير قليل من ذوي القرابة بالكتابة ورفاق السلاح أو" أصدقاءالدرب".

وحتى قصائده الغراء كانت متواترة، ما أن تنشر حتى تستقبل كحدث شعري، وهي تجري أيضا على وتيرة واحدة مطردة المعجم والرؤية لكن، دون أن يعتريها فتور أو ضمور، كالوتيرة التي تفيد في لسان العرب الطويل غرة الفرس الصغيرة والوردة البيضاء..

وأصيب بداء الأحبة، من كل مكان وزمان، وباء بالقدح الأخيب في الثورة الريفية المغدورة والثورة الفلسطينية الموتورة وهكذا في سائر رزايا القضايا الوطنية والقومية التي لا تزال حبرا على ورق في حظيرة جامعة القبائل العربية.

وهل من جناية أقسى من أن "تَتِره أعمالَه" جهاتٌ عديدة، فلم تنشر على نطاق واسع، سواء داخل أم خارج الوطن، وفي زمن مبكر أم متأخر، مما جعل كثيرا من شعراء "الجيل الموتور" فضلا عن عموم القراء والكتاب الشباب وحتى من طلبته يشتكون قائلين في شهاداتهم بلسان الشاعرالوجدي الصبابة محمد لقاح:

"ما نأسف له الآن أننا تعرفنا هذا الشاعر في وقت متأخر"!..

ولا تزال أشعاره المبتورة والموتورة، غير مجموعة ولا مطبوعة، حبيسة

الصحائف السود أو فريسة الأخطاء المطبعية الفظيعة، ولم تسلم حتى "الفروسية" من مخالب هذه الخطايا المطبعية الشنيعة.

ولا جرم فيها لمطبعة ولا لمضبعة على كل حال!..

ترى، لو قيض للشاعر الموتور أن يولد في أي بلاد، خارج مدن الخيام؟!

لنحتوا له، على الأقل، نُصبا تَذكاريا في إحدى الحدائق والساحات، ونقشوا عليه بحروف ذهبية من عيون شعره أية "كلمة صغيرة"!

ولكن، حسبه أنه، رائدا خالدا، ينام ملء جفونه عن شوارد القصائد القائل فيها:

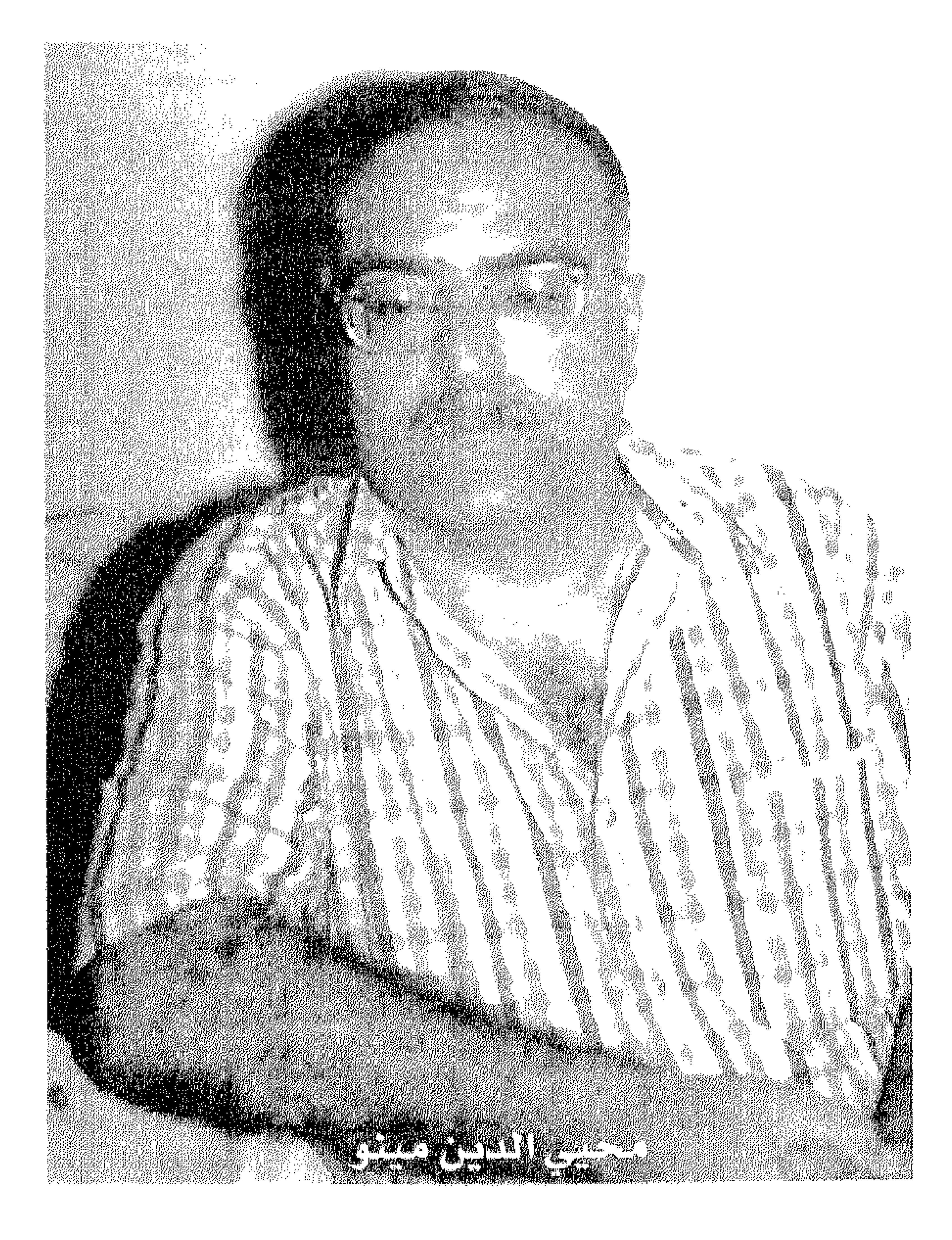
أنا من أسلم للخلد يقينهْ!..

الأديب محمد محيي الدين مينو

نضال بشارة - سوريا

ابن أحمر الباهليّ ندد بظلم السلطة ورجالها فأغفلته كتب المؤرخين
خرجت من معطف زكريا تامر وتعلمت منه الاحتجاج والجرأة على التنديد

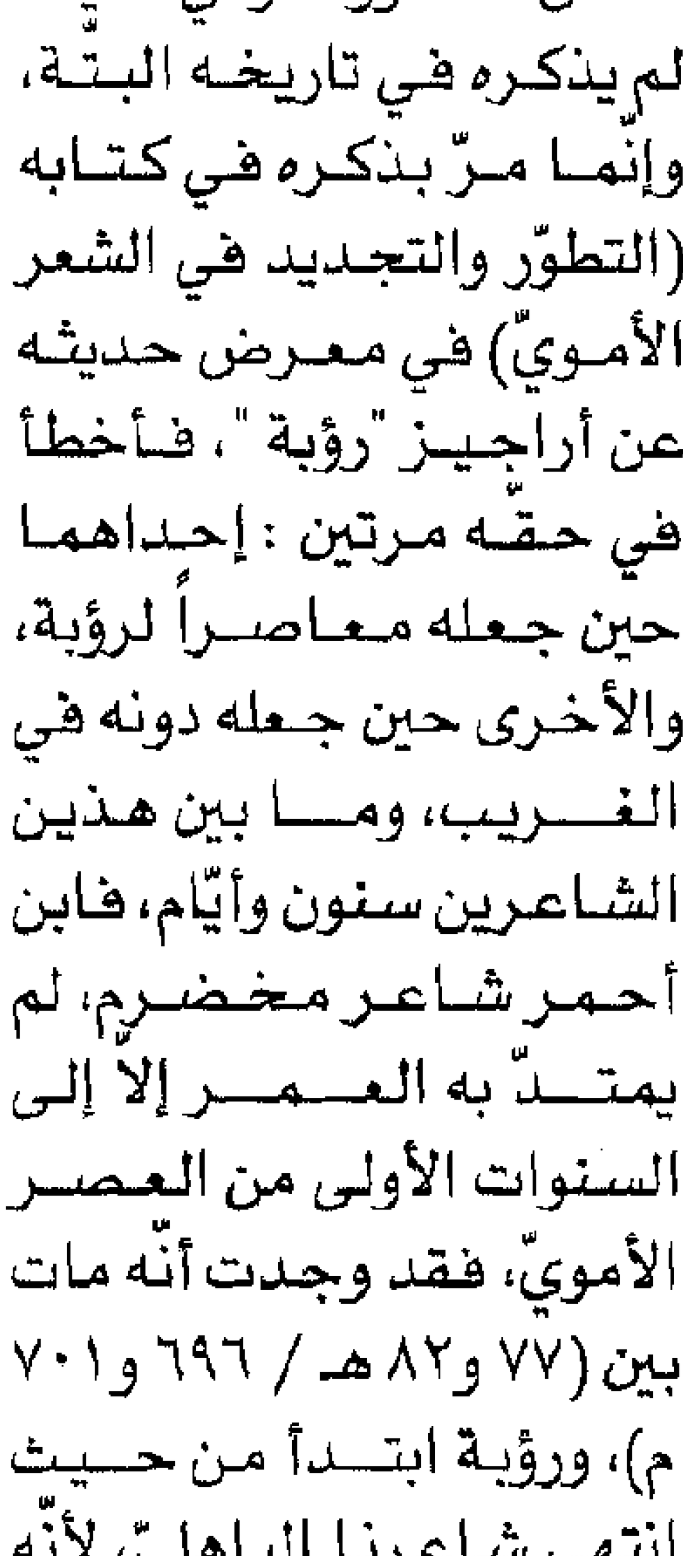
يجد القارىء في مدوّنة الأديب العربي السوري المقيم في الإمارات العربية المتحدة محمد محيي الدين مينو مؤلفات عدة في القصة (الدائرة، أوراق عبد الجبّار الفارس الخاسرة) للكبار، و(العالم للجميع، مملكة الكراسي الخشبية) للأطفال، كما نجد كتاب (معجم الإملاء)، وكتاب (فن القصة القصيرة، مقاربات أولية)، وفي جعبته جوائز عدة أهمشها جائزة قصة الطفل العربي في أبو ظبي عام ١٩٩٩، عن قصته الطويلة (الغواصون السبعة)، وآخر ما صدر له (عمرو ابن أحمر الباهليّ، حياته وشعره) وهو جزء من رسالة ماجستير نالها عام ١٩٨٨، كان أعدّها دون أن يكون له يد في اختيارها، بل اقترحها عليه علاّمة الشام الأستاذ أحمد راتب النفّاخ، فقد اقترح عليه - رحمه الله - أن يدرس (ابن أحمر) بعد أن عرض له على بساط البحث قيمته الأدبيّة. وما شجعه أكثر على دراسته، أنّ مصادر الأدب تضنّ بالحديث عن حياته وتجربته الشعريّة، وأنّ مصادر اللغة جميعها تستشهد بشعره على معنى من المعاني أو لفظ من الألفاظ، بالإضافة إلى إغفال مؤرخي الأدب عنه حتى بدا له أوّل وهلة أنه من الشعراء الأغفال. حول كتابه هذا ودوافع تجربته القصصية للكبار والأطفال، وما في جعبته من مشاريع أدبية قادمة، الحوار الآتي :



محيي الدين مينو

■ **بعد دراستك حياة ابن أحمر وشعره هل وقفت على الأسباب التي جعلت المؤرّخين يغفلون عنه؟**

- لا شكّ في أنّ ديوان العرب قديمه وحديثه يزخر بأمثال ابن أحمر من الشعراء المجيدين الذين أغفلهم التاريخ وظلمتهم ظروفهم ومواقفهم.. وأنا أعتقد الآن أنّ ثمّة أسباباً كثيرة قد أعمت المؤرّخين عنه حتّى إنّ مؤرّخاً مثل الدكتور شوقي ضيف لم يذكره في تاريخه البتّة، وإنما مرّ بذكره في كتابه (التطوّر والتجديد في الشعر الأمويّ) في معرض حديثه عن أراجيز "رؤبة "، فأخطأ في حقّه مرتين : إحداهما حين جعله معاصراً لرؤبة، والأخرى حين جعله دونه في الغريب، وما بين هذين الشاعرين سنون وأيّام، فابن أحمر شاعر مخضرم، لم يمتدّ به العمر إلاّ إلى السنوات الأولى من العصر الأمويّ، فقد وجدت أنّه مات بين (٧٧ و٨٢ هـ / ٦٩٦ و٧٠١ م)، ورؤبة ابتدأ من حيث انتهى شاعرنا الباهليّ، لأنّه



كان من مخضرمي الدولتين الأمويّة والعباسيّة، فالأحرى أن يكون ابن أحمر قدوةً له ولأبيه العجاج وغيرهما من شعراء الغريب.

وبعد أن انتهيت من صنع ديوانه من جديد تراءت أمام عينيّ صورته، فرحت أنعم النظر في ملامح وجهه وأساريره، وأخذت أتقرّى قامته المديدة بين معاصريه من الشعراء المخضرمين، وأتتبّع معالم شخصيّته ومراحل حياته وأغراضه الشعريّة وخصائصه الفنيّة.. وأستطيع بعد هذا الجهد كلّه أنّ أحدّد الأسباب التي جعلت المؤرّخين يغفلون عنه، وهي أنّ ابن أحمر شاعر من شعراء الغريب، استشهدت كتب اللغة بشعره دون كتب الأدب، والمؤرّخون لم يلتفتوا إلى أمثاله من شعراء الغريب من أمثال الأغلب العجليّ والعجّاج وابنه رؤبة إلاّ بعد نشر دواوينهم في وقت مبكّر، وفي ضياع ديوان ابن أحمر سبب آخر، فقد رأيت أنّ الإشارات إليه أخذت بالظهور من أوائل القرن الثالث الهجري (الأصمعيّ ٢١٧ هـ) إلى أواخر القرن الثاني عشر الهجريّ (المرتضى الزبيديّ ١٢٠٥ هـ)، وبذلك يكون صاحب (تاج العروس) هو آخر من اطّلع عليه قبل أن يصبح في ذمّة التاريخ. وإذا كان المؤرّخون قد ظلموا بن أحمر،

فإنّ في حياته ظلمات، ففي مطلع شبابه أوشكت العلاقة بينه وبين قومه إلى حدّ خلعه وهدر دمه، وفي شيخوخته هجرته زوجته غنيّة، وهو شيخ طاعن في السنّ، عوّرت عينه رمية سهم، وأنهكته الفتوح وأعراض السَّقي، وفي غمرة الصراع على الخلافة وقف إلى جانب معاوية، ثمّ انقلب على ابنه يزيد، وشقّ عليه عصا الطاعة، فاعتقل زمناً، ثمّ أفلت من قيده هارباً إلى قومه في البصرة، يطلب نصرتهم، ومن هناك بعد أن أصبح لسان قبيلته باهلة التي شقيت بالهجاء راح يندّد بظلم السلطة ورجالها وسعاتها الجشعين .. فالموقف من ابن أحمر لم يكن (فنّياً) فحسب، وإنّما كان (طبقيّاً) و(سياسيّاً) أيضاً.

■ **ذكرت في دراستك أنّ أبا العلاء المعرّيّ قد لقي (ابن أحمر) في نعيم (رسالة الغفران)، ما الذي جعل المعرّي ينزل ابن أحمر هذه المنزلة؟**

- إنّ المعرّيّ في (رسالة الغفران) لم يراع في توزيع شخصيّاته على النعيم والجحيم إلاّ المعيار الأخلاقيّ الذي استقرأه في تجربة كلّ منهم، ولذلك ترى أنّه قد أودع الجحيم شاعراً ضلّيلاً مثل امرئ القيس، وأودع النعيم شاعراً مؤمناً مثل لبيد أو حسّان أو ابن أحمر.. والطريف حقّاً أنّ المعرّي قد أوقع كلّ شخصيّة من شخصيّات النعيم أو الجحيم على أشكالها أو أصحابها، فجعل صاحبه ابن القارح يلقى ابن أحمر في عوران قيس، لأنّه كان واحداً منهم، واستغلّ المعرّيّ هذا اللقاء في سؤال ابن أحمر عن عدّة مسائل لغويّة في شعره، لأنّ شعره الفصيح كان قد شغل أهل اللغة جميعهم، فراحوا يستشهدون بشعره على كلّ لفظ من الألفاظ أو كلّ معنى من المعاني..

والمعرّيّ لم يكن ليجعل ابن أحمر في النعيم إلاّ بعد أن عرف أنّه أحد جنود الفتح الإسلاميّ وأحد الرجال الأشدّاء الذين وقفوا في وجه الظلم والطغيان واغتصاب الحقوق.. وبعد أن رأى أنّ شعره لا يصدر إلاّ عن خلق كريم، فإذا ما هجا لم يقذع، وإذا ما تغزّل لم يسفّ، وإذا ما مدح لم يتكسّب.

■ **لنتحدّث حول إبداعك القصصي الذي تجلّى أولاً في مجموعة مشتركة مع القاص أيمن الطويل ثم بمجموعة مستقلة، ما دوافع هذه التجربة؟**

- عندما أخذت اكتب القصة القصيرة في أواخر السبعينيات وأوائل الثمانينيات اعتقدت للوهلة الأولى أنني سأبدّل بالمجتمع مجتمعاً آخر، وظننت أنّ الكتابة تقلب العالم رأساً على عقب، وتغيّر مجرى الحياة. ومن يقرأ قصصي الأولى يجد أنّها قصص مؤدلجة، أي : هي مجرّد أفكار مسبقة الصّنع، واكتشفت بعد ذلك أنّ الواقع أعتى منها وأقوى.

كنت ملتزماً أشدّ الالتزام، لا أخرج على آداب الواقعيّة وقواعدها الصّارمة، وإذا ما جمح بي رددته وزجرته، فلم أبتعد عن الواقع، ولم أحاول أن أتحرّر من ربقته وإساره. وأمام واقع مرير لم أكن هدّاناً ولا متخاذلاً، ولم أكن وقتئذ أملك من أدوات المواجهة إلاّ الكتابة التي كانت سلاحي المكسور وعزائي الوحيد. وعلى الرغم من سطوة الواقع وسلطته كنت أكتب بضراوة محتجاً ومندّداً،



وكانت تستبدّ بي رغبة جموح بالخروج على الشكل المباشر للسّرد القصصيّ، فرحت أجرّب أشكالاً قصصية كثيرة، ضمنتها مجموعتي الثانية، وهي وحدها ما أتفاخر به اليوم. وبالطبع لم أكن متفرداً بعلاقتي الوثيقة مع مراوغ مخاتل، خدعني عن غفلة، ثم حطّم بعد حين أحلامي.. لم أكن إلاّ واحداً من جيل الثمانينيات الذي استيقظ من غفوته، فلم يجد إلاّ الخيبة والانكسار، ولم يحصد إلاّ الزّؤان والخذلان. إذن هي جملة من الدوافع الفنية وغير الفنية جعلتني أخلص لفن القصة القصيرة، وهي- كما ترى- لا تمتّ بصلة إلى حقيقة اشتراكي مع صديقي أيمن الطويل في إصدار مجموعة قصصية هي (الدائرة) عام ١٩٨١، وهي في الحقيقة تجربة، دفعنا إليها وقتئذ العوز، واضطرّتنا إليها الحاجة. ومن يقرأنا جيداً يرى أنّ علاقتنا مع الواقع واحدة وأنّ صوتنا واحد، ونحن معاً نكاد نكون من جيل واحد، فأيمن بدأ في أوائل السبعينيات، وأنا بدأت في أواخرها.

■ **لماذا اتّجهت بعدها إلى الكتابة للأطفال، وأصدرت لهم (العالم للجميع)، وأنت لم تؤكد ذاتك القصصية بعد؟**

- أذكر أنّ (العالم للجميع) كتبت قبيل عام ١٩٨٨ بقليل، ونشرت عام ١٩٩٥، وخلال هذه الفترة انقطعت عن كتابة القصة القصيرة انقطاعاً حاداً، أرقني، وأقضّ مضجعي، فقد أحسست- وأنا طالب في الدراسات العليا- أنّ أصابعي قد تكلّست، وتخثّر الدم في عروقها، وأنّ أسلوبي قد تصلّب، أو تخشّب.. والقصة القصيرة - لا سيما قصة الطفل- فنّ لَدِن، لا يصدر عن طبع جلْف، ولا تكتبه أصابع غليظة، والقصة أيضاً تحتاج قلماً مرناً وأسلوباً حيويّاً، وربما تحتاج واقعاً غنيّاً ومعايشة حقيقية لهذا الواقع. وأزعم أنني وأنا في أقصى الغربة بدأت أكتب من معين الحياة ونبضها وأن أسلوبي صار- إلى حد ما - أكثر طراوة ولغتي خرجت من المعجم إلى الحياة.

■ **تجري قصص (العالم للجميع) على لسان الحيوان، وتستنطق الأصابع والأرقام، وتنسج من الخيال أحداثاً وشخصيات. ألا يمكن لقصة الطفل أن تكون واقعية؟**

- إنّ عالم الأطفال أقرب إلى الخيال من الواقع، وهو عالم يختلط فيه المعقول باللامعقول والحقيقي بالمجازيّ. فالطفل يبلغ شأواً بعيداً من الخيال، ويسقطه على واقعه خارجاً على طبيعة الأشياء وقوانينها، وعندما تكتب للأطفال لا يمكنك أن تكون واقعياً، تجعل الأحداث تجري أمامهم جرياناً طبيعياً، وتجعل الشخصيات تتحدّث على نحو منطقيّ، لأنّ مثل هذه الكتابة الواقعية لا تتلاءم وعالم الطفل وخياله الرّحب. ومن هنا جرت قصص الأطفال على لسان الحيوان أو الجماد، وكسرت وحدة الزّمان والمكان، وتمازج في أرجائها الخياليّ والواقعيّ. وما رأيته في قصصي من ألسن متعددة تجربة في التعبير عن عالم الطفل وخياله، تجد أنّ واحدة منها جرت على لسان حيوان، وأن أخرى قد أخذت شكل الحُلم، وأن ثالثة قد روتها الأصابع والأرقام.. إنها مجرّد تجربة، ربما ترى أن بعضها قد نجح، وأن بعضها الآخر قد

أخفق، والكتابة للأطفال مسؤولية صعبة المسالك، لا تخلو من العثار.

■ تذكّرنا قصة (الملك الأبله) من مجموعتك هذه بعالم زكريا تامر القصصيّ، ما علاقة تجربتك بتجربته رائداً ومعلّماً للقصة القصيرة؟

- إنّ قصة (الملك الأبله) هي قصة قصيرة جداً، كتبتها في الأصل للكبار منددّاً بجبروت سلطة، تسعى أن تطفىء الشّمس، والشمس تأبى إلاّ أن تشرق كلّ صباح. وعندما قرأتها على أصدقائي ألحّ عليّ أغلبهم أن أجعلها للأطفال، لأنهم رأوا فيها من الأسباب ما يؤهّلها لهم. وإذا كانت هذه القصة تذكّرك بقصص زكريا تامر، فهذا شأنك معها، ولا مردّ له. كما لاحظتَ، وأنت تسألني عنها. إلاّ هيئة الملك الأبله الذي يتراءى لك في قصصي وقصصه، كما يتراءى لنا في (ألف ليلة وليلة) وسواها من الحكايات الشعبيّة، فلعلّ رمزنا واحد، ولعلّ مصدرنا واحد. ولزكريا تامر حضور طاغ في تجربتي القصصية، لفتتك، كما لفتت سواك، وأنا أعتقدُ أن القصة الجديدة في سورية خرجت من معطف زكريا تامر الذي ترك بلا هوادة تأثيراً كبيراً على أجيال، تتعاقب منذ السبعينيات إلى اليوم في حركة القصة السورية القصيرة، وأعتقد أنّ النقد توانى في دراسة هذا التأثير، وتخلّف عن متابعته.



تعلمت من زكريا تامر كثيراً، وتتلمذت سنوات على قصصه القصيرة، ولا أخفيك سرّاً أنّ أعماله الكاملة لا تكاد تفارقني، وكلما عزّت عليّ القراءة، عدت أقرؤها من جديد، وكأنها هاجس حقيقيّ. تعلّمت من قصصه الاحتجاج والجرأة على التنديد، فلم تهادن قصصي ظالماً أو مرتشياً أو سلطاناً، ولم تقصّر في تصوير أو تعبير. وتعلّمت منها لغة القصّ وأنماط السّرد القصصيّ، وأخذت منها كيف أصوغ العبارة وأسكبها سبكاً محكماً، لا فضلَ فيها ولا زيادة، ولا خللَ فيها ولا اضطراب.. كيف أخطّط الأحداث، وأرسم الشخصيات، ثم أخذت من تجربته الخاصة الانشغال بالنّصّ بعد كتابته تنقيحاً وتجويداً، حتى يصل إلى شكله الأسمى، مهما بلغت درجة الانشغال به، ومهما أخذت من الوقت والجهد. لا شك في أنّ زكريا تامر علامة فارقة في تجربة القصة العربية القصيرة، تحتاج نظرةً متأنية، حتى ندرك قيمتها، وندرس أبعادها، ونلاحق آثارها على أجيال متعاقبة في سورية وربما في عالمنا العربي أيضاً. هي ظاهرة لن تتكرر، لأنّ الظواهر العظيمة لا تحدث على مرّ الزّمان إلاّ مرة واحدة.



■ ذكرت لي في حوار سابق أنّك في صدد مشروع، يتناول القصّة الجديدة في سورية، إلى أين وصل هذا المشروع؟ ما الجوانب التي يتناولها بالبحث والدراسة؟

- إنّ دراستي التجارب الجديدة في القصّة السوريّة القصيرة ستكون في الواقع مشروعاً على مجموعة من الأجزاء، أستعدّ الآن لإصدار الأوّل منها، وهو (عالم عبد الحليم يوسف التعبيريّ)، وأشارف على إنهاء الجزء الثاني منها، وهو (عالم خطيب بدلة السرديّ)، ولم أضع في حسباني من المعايير إلاّ ما تميّز به كلّ قاصّ من العوالم وما تركه من أثر في حركة القصّة السوريّة القصيرة. فإذا ما قرأت الجزء الأوّل فسترى له طابعين اثنين: أحدهما نقديّ، يتجلّى في بحث شامل وحوار واسع حول تجربة الكاتب القصصيّة، والآخر احتفائيّ، يتجلّى في ترجمة شخصيّة دقيقة للكاتب وفي اختيار مقتطفات ممّا كتب عنه وفي مجموعة من صوره الشخصيّة وأغلفة كتبه.

إنّ تجربة القصّة الجديدة في سورية لم تدرس بعد، وهنا لا نستطيع أن ننكر جهود نضال الصالح ولا جهود عبد الله أبو هيف ورياض عصمت، وإنّ ثمّة أعلاماً قد تميّزوا بأصواتهم المتفردة، ولكنّ حظّهم من الأضواء لم يكن إلاّ (صحفيّاً)، وهنا أخصّ بالذكر: وليد معماري وإبراهيم صموئيل وحسن م. يوسف ونيروز مالك ودريد يحيى الخواجة، ومن بعد هؤلاء أذكر: فيصل خرتش وتاج الدين موسى ومحمد عبد الباقي محمّد وأحمد عمر.

■ علمت أنّ إحدى دور النشر في لبنان ستعيد إصدار بعض كتبك، ومنها: (فنّ القصّة القصيرة)، و(معجم الإملاء).. كيف يستقبل الكاتب تجربة الطبعة الأولى من كتبه وتجربة الطبعات الأخرى؟

- لا شكّ في أنّ صدور أيّ كتاب لنا هنا أو هناك يجعلنا نشعر أوّل وهلة بالانتشاء ولحظة الولادة والبشرى.. ومع مرور الأيّام لا يخفت في عيوننا بريق هذا الكتاب ولا ذاك، لأنّ في صفحاته نبض أفئدتنا ونزيف جراحنا.. وربّما كان للكتاب الأوّل وقع ولادة الطفل البكر في نفوسنا، فقد أصدرت مجموعتي القصصيّة الأولى (الدائرة) عام ١٩٨١، وأنا على أبواب التخرّج في جامعة دمشق، وفرحت بصدورها، وكأنّها طفل حقيقيّ. ومع مرور نحو عقدين من الزمان ما زلت أحتفظ لهذه المجموعة بمحبّة كبيرة، لأنّها حملت على مضض هواجسي وانفعالاتي الأولى. واليوم بعد صدور الطبعة الثانية من بعض كتبي لا أحسّ بذلك الانتشاء الذي لا ينتابنا على ما يبدو إلاّ عند صدور كتاب جديد، أو عند ما نسمّيه الطبعة الأولى.

سجناء القدر في مسرح وليد فاضل

عبد الفتاح رواس قلعه جي- سوريا

يشكل القدر محور اهتمام المسرحي منذ المصائر الانسانية المحكومة بالنبوءات في المسرح اليوناني وحتى الآن، حيث ظهرت اليوم آلهة جدد تفرض اقدارها على الناس ولا تمت بصلة الى مجمعات الآلهة القدامى في ميثولوجيات الشعوب القديمة.

كانت التعددية المعبودية، والصراعات بين الآلهة في الملاحم والدراما الاغريقية تحمل بعض الخير للانسان بوقوف بعض الآلهة الى جانبه وبعضها الآخر ضده، ثم اخذ الصراع يتبلور بين الانسان وقدره، او بين الانسان والآلهة، فظهرت انصاف الآلهة التي تحمل طبيعتين: انسانية والهية نتيجة التزاوج الميثولوجي الرمزي بين الآلهة والانسان، ثم ظهر الانسان المتحدي «انسان بروميثيوس» الذي ينافس الآلهة على المعرفة.

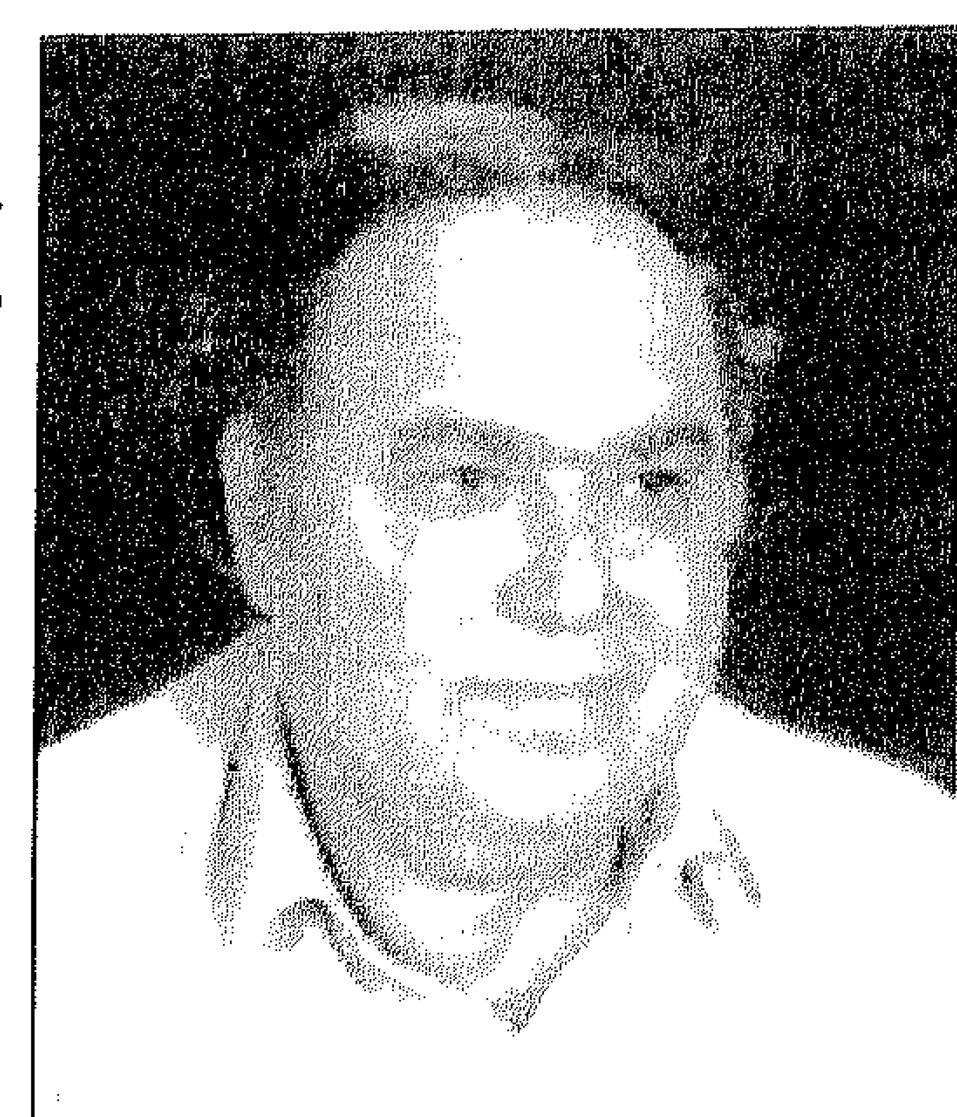
ومع تطور العقل البشري اصبح الانسان في الديانات التوحيدية محط رعاية الله وعنايته ومحبته، والمؤمن يحس دائماً بأن الله الى جانبه في صراعه مع الظروف المحيطة به، منه يستمد القوة في مواجهته كقوة انسانية خيرة ضد قوى الشر في العالم.

في العصر الحديث ظهرت آلهة جدد واصبح الانسان محكوماً بأقدارها، وهي ليست استنساخاً للآلهة في الميثولوجيات القديمة، انها آلهة وضعية، واقدارها شبكات رهيبة من الانظمة الاقتصادية الشرسة والمالية والمصرفية التي لا ترحم فهي في حال صراعاتها، او اتفاقها، تقف ضد الانسان والانسانية، وهي محتاجة لاستمرار وجودها كخفافيش والغة في الدم الى قرابين مستمرة من الافراد والجماعات والشعوب.

يبدو ان مسألة القدر اخذت حيزاً مهماً من تفكير وليد فاضل(١) ونتاجه المسرحي. فالمحكومون بالقدر وسجناؤه في مسرحه قضية ملحة تتبلور في عدد من اعماله، وهم ابطاله التراجيديون الذين يعبرون عما تعانيه البشرية من سيطرة الآلهة الدموية الشرسة في هذا العصر.

في مسرحيته «أوربة أميرة صور»(٢) تبدو اوربة ابنة اشنار ملك صور محكومة بقدرها بأن يختطفها زيوس كبير الآلهة ويتزوجها. ويخرج اخوتها ليبحثوا عنها، لكنهم ايضاً محكومون بأقدارهم. فأخوها كيليكس يتخلى عن المهمة ليصبح ملكاً على بلاد تكتسب فيما بعد اسمه.

يقول كاهن معبد أوليا (في كيليكيا): «أيا كيليكس، هذه البلاد المترامية تحت قدميك ادفعها لك، لك ولنسلك من بعدك. بقوة الهنا «صندان» تسود هذه البلاد، وتملكها وتتسلط عليها لأنه مكتوب في اسفارنا، من يجلس على الصخرة باكياً، ومن يقبل قدمي الكاهن الأكبر معتذراً، ومن يرم النسر طائراً، يصبح ملك البلاد وباسمه تسمى». ويدعوه الكاهن الى ان يبدأ بمجابهة التنين الطائر ذي الرؤوس السبعة، والذي ينفث النار من فمه، والذي يحاصر مدينة طرسوس.


وليد فاضل

ويخرج التنين من جلده الاسطوري الى اهاب العصر التكنولوجي بطائراته وصواريخه المدمرة حين يسأله الكاهن: أبهذا السهم ستقتل التنين وغيرك لم يستطع ذلك؟

كيليكس: هذا لأنهم لم يحشوا السهم بالبارود.

الكاهن: البارود؟!

كيليكس: الذي ينفجر بالنار، لدينا البارود ولدى التنين النار، اذاً لم يتبق سوى ان نطلق السهم.

ويبدو ان قدموس ايضاً محكوم بقدره، فما ان يصل بيوتيا في بلاد الاغريق حتى تدعوه الكاهنة الى نسيان امر اخته اوربة، وتملك ارض ايتوس وبناء مدينة طيبة، ويخاطب اهلها خطاباً عصرياً حول الانتخابات وحكم الاغلبية، والعدل، ويؤكد هذا الخروج اللغوي من جلد الاسطورة ذلك الحوار بين الالهة اثينا واخيها آريس اله الحرب اللذين يتجولان ليلاً في قلعة قدميا المنيعة.

"اثينا: اما انا فمعجبة بنمط بناء طيبة، وبنظامها الديمقراطي، انني احلم ببناء مدينة على نمط طيبة، سأبنيها على شاطئ البحر وسأدعوها اثينا.

أريس: أما انا فسأبقى داخل اسوار هذه المدينة، فأشد ما اكره الديموقراطية، ولغة الحوار، واحترام الآراء، والآراء المعارضة خاصة، آه لا يوجد في العالم اروع من لغة السيف".

واذا كان القدر الزيوسي قد ساق قدموس الى بلاد اليونان ليحمل اليها الابجدية والمعرفة والحكمة الشرقية، فقد فرض عليه ايضاً ان يرحل عن اليونان بعد ان ابتلاه في عائلته، ولا يستطيع ابولون حامي المدينة ان يدفع عنه ارادة زيوس، فيرحل. مشيراً الكاتب بذلك الى ان اليونان هم الذين اخذوا العلوم والفلسفة عن الشرق وليس العكس.

ويساق فينيق – الأخ الثالث – فترة الى قدره الزيوسي فيلفّه كبير الارباب واخته اوربة بالنسيان، فيجتمعان ولا يتعارفان، ثم يوغل في بحر الظلمات، ثم يزور هاديس «الجحيم»، ويستوقفنا اسم ملاح مركب الجحيم «شارون» وزبانيته، في اشارة سياسية معاصرة شديدة المباشرة والوضوح. كما تستوقفنا اشارات اخرى الى الحروب الكونية المعاصرة حين يلتقي فينيق في الجحيم بكرونوس والد زيوس وبقية الآلهة المهزومين المنسيين. ونتبين ان سبب هزيمتهم تدخل المردة بأسلحة اللايزر الفتاكة والسلاح الذري وغيرها من الاسلحة المتطورة.

كرونوس: لولا تدخل المردة الذين أمدوا زيوس بأحدث الأسلحة الفتاكة والمتطورة، الشعاع الثاقب، والصاعقة المحرقة، وهكذا اندحرنا والقي بنا في قعر الجحيم حيث الصمت التام، بينما تقاسم زيوس السيطرة على العالم مع اخوته.

ومن الغريب بعد هذا التركيب المتداخل ما بين الميثولوجي والمعاصر، أن يلجأ الكاتب الى مُعطىً في الحكايات الشعبية الطفولية وهو «قبعة الاخفاء» ليخلص فينيق من الملاحقة القدرية «زيوس والآلهة الآخرين

وزبانيتهم، ليعيده سالماً الى صور، وهناك يخلع قبعة الاخفاء ويقذفها في وجه الآلهة ويظهر عياناً، كأنما يريد أن يقول: الوطن هو الذي يحمي الفرد من الاقدار التي لا ترحم!

في مسرحية «لميس والقطط»(٣) يتناول الكاتب مسألة اخرى من المحكومين بالأقدار الوضعية، هم سجناء الانظمة المعقدة والصارمة التي فرضتها سلطة طاغية وأناطت بأعتى الزبانية من السلطة التنفيذية مراقبة تطبيقها. هذه الانظمة والقوانين التي فرضتها قوى مهيمنة ليست خارجية وانما هي وطنية وذات قربى، تفقد الفرد الحد الادنى من حريته.

مسألة القدر أخذت حيزاً مهماً من تفكير وليد فاضل ونتاجه المسرحي

انغومو مبعوث حكومة زيمبابوي المستقلة حديثاً يقصد مؤسسة جيمس واطسن المالية للحصول على قرض، ويشرح هذا الأمر لمدير المؤسسة.

انغومو: ماذا يحدث اذا كنت بحاجة لشراء سلع، سلع ضرورية لطعام الاطفال، او لتقدم الزراعة، وانت لا تملك العملة الصعبة التي تمكنك من ذلك، عندئذ تدرك انك نلت استقلالاً وهمياً، انك مستقل بالاسم اما الواقع فلا، فأنت اسير لشبكة مالية اخطبوطية لا تُرى اناملها، شبكة قادرة على الحاق الدمار باقتصاد اية دولة مستقلة.

وعندما يحاول جيمس مساعدة انغومو تعمل القوة المالية الاعظم على تصفيته مع مؤسسته،

تبدو لميس في دارها التي تحرسها قطط متوحشة سجينة نظام صارم وضعته لها اختها الكبيرة عفراء. لقد رسمت لها شبكة خطوط تسير عليها هي بمثابة متاهة، وتحركها في الغرفة من مكان الى آخر عبر الخطوط المسموحة يقتضي اضعاف الزمن العادي، وحددت لها ما هو مسموح وما هو ممنوع استعماله او لمسه. حتى المذياع والصحف والكتب هي من المحظورات.

لميس: آه عليّ ان اقوم بكل شيء في هذا المنزل، الطهي، التنظيف، الترتيب، والا غضبت سيدتي وسلطت عليّ قططها السوداء المتوحشة.. لقد حددت لي طرقاً للمسير ضمنها في المنزل، وانا لا استطيع مخالفة تلك الطرق، والا علقت في خطوط تلك الطرق، وابقى محاصرة حتى تأتي السيدة وتفكني من الدائرة المحيطة بي، لو لمست هذا الوعاء الخزفي لتجمدت يدي في الحال وصارت خزفاً، ان هذا محظور عليّ، يحق لي الجلوس على هذا الكرسي، لو جلست على كرسي آخر لتجمدت في الحال.

.. المذياع لا يمكن أن ألمسه والا تجمدت يدي في الحال، وهناك التلفزيون محظور عليّ لمسه.. آه، القراءة، محظور عليّ القراءة، قراءة صحيفة أو كتاب.

وعندما تتزوج لميس من عماد رجل الاعمال تزداد القيود المفروضة عليها، وهي في هذه المرة باسم الشرف ومنع الخيانة الزوجية.

عماد: انني رجل اعمال، اقضي معظم اوقاتي في السفر خارج البلاد، لذلك يجب ان اطمئن ان مؤخرتي مصونة محفوظة لا يجري العبث بها، وهل هناك خير من القطط السيامية المتوحشة لحماية ظهر الانسان.

غير ان ثمة أملاً – احياناً، وليس دائماً في اعماله – يبسطه الكاتب امام المتفرج للخلاص من اسر القدر الوضعي الاجتماعي والسياسي، ويتمثل دائماً في الشباب المثقف الذين يحملون بذور الوعي الثوري والفكر الجديد. وفي هذه المسرحية يحضر خليل وحنان الطالبان في كلية الصحافة ليخلصا لميساً من قططها المتوحشة، وتنزل الستارة على لميس وهي تطرد القطط بالمكنسة خارج الدار.

ودائماً يجد وليد فاضل في المسرح الطليعي – التجريبي مجالات ارحب لتقديم تراجيديا الحياة غير المعقولة في قوالب من الكوميديا الساخرة المريرة التي تصور امتهان الآلهة الجدد واقدارها الوضعية للانسان البسيط الباحث عن امنه وحريته وعيشه الكريم.

القدر الاسود، المتمثل بالشبكات المالية الاخطبوطية العالمية في مسرحيته «السمفونية الهادئة»(٤) لا يهيمن فحسب على شخصيات المسرحية وانما يشتمل شعوباً بأكملها.

ويصبح هو نفسه اسير قدرية الكاهن الاكبر الخاضع لسيطرة العقل الأكبر، والذي يقوم بتدميره مع اريع حركات من معزوفة الموت الهادئة يعزفها جيمس بنفسه في ارادة مستلبة.

ولكن من هو هذا الاله الجديد الذي له كهنة (رجال أعمال) ومعابد (مصارف وبيوت مال)، وله صفات الآلهة المدمرة فهو لا يُرى، ويستطيع ان يسوق العواصف والصواعق فيدمر من يشاء وما يشاء. ويلتقي به جيمس (أو يسمع صوته فقط) ويدور الحوار التالي:

جيمس: ولكن من أنت؟

الصوت: انا العقل الالكتروني، العقل الالكتروني الحي الفعال، انا من تحرر من اسر الطبيعة والضرورة والبرمجة. انا المبرمج والمسيِّر لمصائر البشر والشعوب والمجتمعات.

الصوت: افوق عقل الانسان ذكاء ووضوحاً وعمقاً، لأنني بلا انفعالات، بلا عواطف، بارد كرياح القطب الجنوبي.

وعندما يطلب هذا الاله من جيمس التخلي عن مساعدة شعب زيمبابوي ويقول جيمس انه قد اعطى كلمته يرد الصوت قائلاً:

الصوت: يا سيد جيمس دع الفقراء حيث هم، ولا تحاول النهوض بهم فمتى فعلت بدأوا بالثورة والتمرد، ولن يقف عنفهم حتى يقوضوا الحضارة كلها.. تلك الشعوب التي اعتادت المرض والجوع والسياط دعها تحيا الحياة التي اعتادتها.

هذا الصوت، او هذا العقل يسوق جيمس الى القناعة بالتخلص من زوجته وابنه وصديقه بالتشكيك في سلوكهم، ثم الى قتل نفسه، لتصبح مؤسسته المالية بعد ذلك ملكاً للعقل الاكبر يديرها جوزيف احد عملائه.

ويبقى خيط الامل الواهي في نهاية المسرحية حين يحضر انغومو ويرفض شروط القرض الجهنمية.

جوزيف: القرض سنقدمه بكل سرور ولكن حسب شروطنا المعروفة.

انغومو: ومثل هذه الشروط نرفض.

جوزيف: اذن طريق الجوع مفتوح امامكم.

انغومو: سيد جوزيف، لقد ناضلنا كثيراً حتى حصلنا على الاستقلال، ونحن نفضل معاناة مزيد من الجوع على ان نضع قيد العبودية في اعناقنا طائعين.

جوزيف: هذا العالم المليء بالحمقى، لقد انتهت السمفونية الهادئة، ترى اية سمفونية جديدة سيعزفها العقل الاكبر، وفي اية بقعة من العالم؟

في مسرحيته «الخفاش»(٥) يعزف الموضوع نفسه ولكن على وتر

مغاير مستفيداً من مسرح القسوة، مسرح انتونين ارتو، مستخدماً الاقنعة التي يمثل شكلها الباطن الحقيقي لحاملها الانسان العصري المتوحش، فهنالك جرذ المال، والذئب الوالغ في الدم، والتمساح، والقرد، والثعلب، والسيد هـ المركب من عدة حيوانات.

انه وبمنتهى القسوة والسخرية التي نعرفها فيه ينبش عن طريق الاقنعة وتصرفات وحوارات حامليها الجانب الحيواني المخبوء في الشخوص التي تتحكم في اقدار الناس، ويديرها رب خفي - كما العقل الالكتروني في السمفونية الهادئة - هو صاحب نادي الوردة الزرقاء، في اشارة واضحة الى الماسونية / الصهيونية التي تتحكم عن طريق المال بالمصائر والشعوب.

السيد «هـ» مدير احدى الشركات تظهر في جسمه تحولات هي موازية لتحولاته النفسية الداخلية، وتفحشه في عالم الاقتصاد والمال، فقد اصبح له حوافر تيس ورائحته، وقرنا ثور، فخنزير مجنح بجناحي نسر. وبملياراته العشرة وتحولاته اصبح مؤهلاً للدخول الى نادي الوردة الزرقاء والحصول على بطاقة العضوية، وهنا نجده يتشرنق ثم يخرج من البيضة ويتحول الى خفاش مصاص للدماء. وتجري تحولات حيوانية اخرى لمن حوله، فصديقه غياث يتحول الى قرد، ويصرخ فرحاً: آه كم هذا رائع، لقد تحررت من سجن انسانيتي السابقة. وتتحول ماتيلدا زوجة (هـ) الى قردة فيمارسان معاً الجنس والقفز على الاشجار، ولا يغضب ذلك الزوج لأن النخوة قد طارت بتحوله الى خنزير. اما الكائن الوحيد الذي لم يصبه التحول فهو زيزي المومس الجميلة في بيت السيد (هـ)، ولكن هذه يلتهمها مندوبو نادي الوردة الزرقاء وهم الرجل التمساح والرجل الذئب والرجل الجرذ. فهذه العصابة تلتهم الانسانية برمتها.

هـ: اتشعرون بالسعادة؟

التمساح: في منتهى السعادة.

هـ: اراقت لكم زيزي؟

التمساح: جداً، مثل هذا اللحم الانساني لم نذقه منذ مدة طويلة.

الذئب: كانت طرية، كل ما فيها طري.

هـ: واين زيزي الآن؟

التمساح: لقد اكلناها.

هـ: اكلتموها!

التمساح: اجل، لم نذق لحماً رائعاً مثل هذا اللحم من قبل، نشكرك على هذه المناسبة، وهي تهديك تحياتها، هذا الدبوس هو ما تبقى منها.

في مشهد مضاد لما جاءت به الوصايا العشر يبسط لنا الكاتب ناموس الاله الجديد على لسان كاهنه الذي يقوم بتعميد السيد (هـ) وهي مناقضة تماماً لوصايا الرسل والانبياء وحكماء الانسانية.

الكاهن: اترضى بوصايانا العشر والتي تنظم عمل نادينا؟

هـ: وما هي وصاياكم؟

الكاهن: لا تشفق، لا ترحم، لا تساعد احداً، لا تحب احداً من البشر الفانين، لا تعطف على انسان بائس، لا تحزن على انسان معذب، لا تتواصل مع انسان، اهجر عائلتك وولدك من اجل المال، اهجر ارضك ووطنك من اجل المال، اهجر نفسك من اجل المال، الاله الذهبي المقدس، اترضى بذلك؟

هـ: انني ارضى وامارس ذلك منذ زمن بعيد.

الكاهن: اذن اكرّسك عضواً محترماً في نادينا المحترم، لك ما لنا وعليك ما علينا.. خذ هذه القائمة بأسماء شركات يجب ان تسحقها على طريقتك الخاصة، تسحقها بقرني الثور، وتدوسها بقدمي الخنزير، ثم تبتلعها بفم الخنزير المغرم بالقمامة والاشلاء.

يؤكد السيد (هـ) لأعضاء النادي انه لم يقبل عبثاً في عضوية النادي فقد توفرت لديه جميع الشروط لذلك. عندما يقول له الرجل التمساح موصياً:

التمساح: على الفقراء تحمل اكبر نصيب ممكن من الشقاء كي يحيا الاغنياء برفاهية، انها سنة الحياة وضريبة الوجود.

يقول السيد (هـ) بعد حوار قصير:

السد (هـ): لا تنس ان مؤسستي المتواضعة تغطي اعمالها اربعين بلداً بائساً في افريقيا وآسيا وامريكا اللاتينية، وانني اعمل على جلب مزيد من البؤس لتلك الشعوب البائسة، لذلك لم اقبل عبثاً في ناديكم الموقر.

عندما يتحول السيد هـ الى خفاش لا يستطيع ان يعيش الا على الدم الانساني فإنه لا يكتفي بالتهام الناس والشركات وانما يقوم ايضاً بالتهام عماله، فهو يمص دمهم في الليل، ويموتون بالمئات، ليستورد بدلاً منهم عمالاً آليين.

هـ: اننا نفتح عهداً جديداً، مضى زمن العامل الانسان واتى زمن العامل الآلي، انه عهد الاتمتة.

عبدالنور: والعامل يا سيدي؟

هـ: سيجري تعديلها لتصبح مهيأة للتلاؤم مع الانسان الآلي..

.. اننا نخطو الخطوة الحاسمة، نقطع الحبل السري الذي يشدنا للانسان، ونعلن ولادة الانسان الآلي، بعد الآن، لن يجد الانسان مكاناً داخل معمعة الآلة، انه مراقب فقط، وعن بعد، اما من يصنع الحياة والحضارة فهي الآلة الذكية، يصبح الانسان زائداً عن الحاجة.

اذن.. مجمع الآلهة والارباب يعود في هذا العصر من جديد: البشرية محكومة بأرباب المال وصراعاتهم، وهؤلاء الارباب محكومون بقوانين العجل الذهبي وقوة زيوس الجديد الذي يحكم العالم من خلال ناديه، نادي الوردة الزرقاء. والانسان في النهاية، الانسان الكادح البسيط، الانسان الباحث عن حياة حرة كريمة. هو الضحية.

هذا محور رئيسي اشتغل عليه وليد فاضل بإخلاص وبتقنية مسرحية جيدة مستفيداً من تجارب الطليعيين - غالباً - في اطلاق المخيلة الحلمية الى اقصى حدود الحرية في رسم شخصياته التي تجمع تارة بين القسوة والغرائبية، وتارة اخرى بين الشفافية والهدوء المختزن للآلام الانسانية، والتي تقع جميعاً تحت ضغط قدرية خفية عمياء، لا تمت الى القدرية الالهية الاولى بصلة. وقد اتاح له ذلك تناول قضايا انسانية كبرى تسوق العالم الى وجود كارثي، في حين شغل غيره - واقصد بعض الكتّاب المسرحيين - بالكتابة في تفاصيل قضايا سياسية واجتماعية محلية.

واذا كان بعض كتابنا المسرحيين قد جعل منهم الاعلام وتركيز الاضواء بمثابة قدر لنقادنا ودارسينا المسرحيين فهم يتناسخون الدراسات المتتالية عنهم من غير ان يأتوا بجديد، فنحن اليوم بحاجة الى الخروج من هذه القدرية النقدية الى تناول اسماء مهمة لا تقل قيمة عن تلك وربما تزيدها قيمة، في المسرح السوري خاصة والعربي عامة، لم تحظ بالدراسة التي تستحق.

الهوامش

١- وليد فاضل كاتب مسرحي سوري من مدينة حمص، يكتب منذ السبعينيات، وعضو في جمعية المسرح في اتحاد الكتّاب العرب، صدر له عدد من المسرحيات منها اوربه اميرة صور، الخفاش، السمفونية الهادئة، وله دراسات قيمة في المسرح.

٢- سلسلة مسرحيات عربية (٩) وزارة الثقافة - دمشق ١٩٨٦.

٣- سلسلة مسرحيات عربية (١٠) وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٦.

٤- سلسلة مسرحيات عربية (١) وزارة الثقافة، دمشق ١٩٨٥.

٥- سلسلة مسرحيات عربية (١٢) وزارة الثقافة، دمشق ١٩٩٢.

اصدارات جديدة

إعداد: تيسير النجار

مجلس العوتبي يصدر دراسات ومختارات شعرية

عن دار مجدلاوي للنشر والتوزيع في عمان صدر حديثاً الاصدار الأول من اصدارات مجلس العوتبي، والإصدار الأول من أوراق مجلس العوتبي يؤكد ان المجلس هو عبارة مجلس ثقافي انطلق في عمان، وما زال يعقد بحضور نخبة مميزة من أصحاب الفكر والقلم، ممن يقيمون في عمان أو يزورونها.

وفي تقديمه للكتاب يقول حمد بن هلال بن علي المعمري: رصيد هذا المجلس يتمثل في التراث العربي للمجالس الادبية والفكرية، تلك المجالس التي نهضت بدور حضاري قديماً أيام الأمويين والعباسيين، ثم انتقلت الى الأندلس، وقد توسعت وكثرت حتى لم تكد تخلو منها حاضرة من حواضر العرب والمسلمين في ذلك الزمن المتألق المضيء.

وقال المعمري: مجالس العوتبي، تعددت أوراقها من الماضي الى الحاضر، ومن قضايا عمانية في الأدب والثقافة، الى الموسيقى والشعر... الخ، كما تعدد الضيوف متحدثين ومناقشين وحضوراً، ولذلك تبدو هذه الأوراق المختارة أوراقاً عربية يمكن أن تقرأ في أية مدينة أو أي مكان عربي، وهذا يحقق جزءاً من غاية " مجلس العوتبي " في التواصل الثقافي ضمن أفق عربي مشترك.

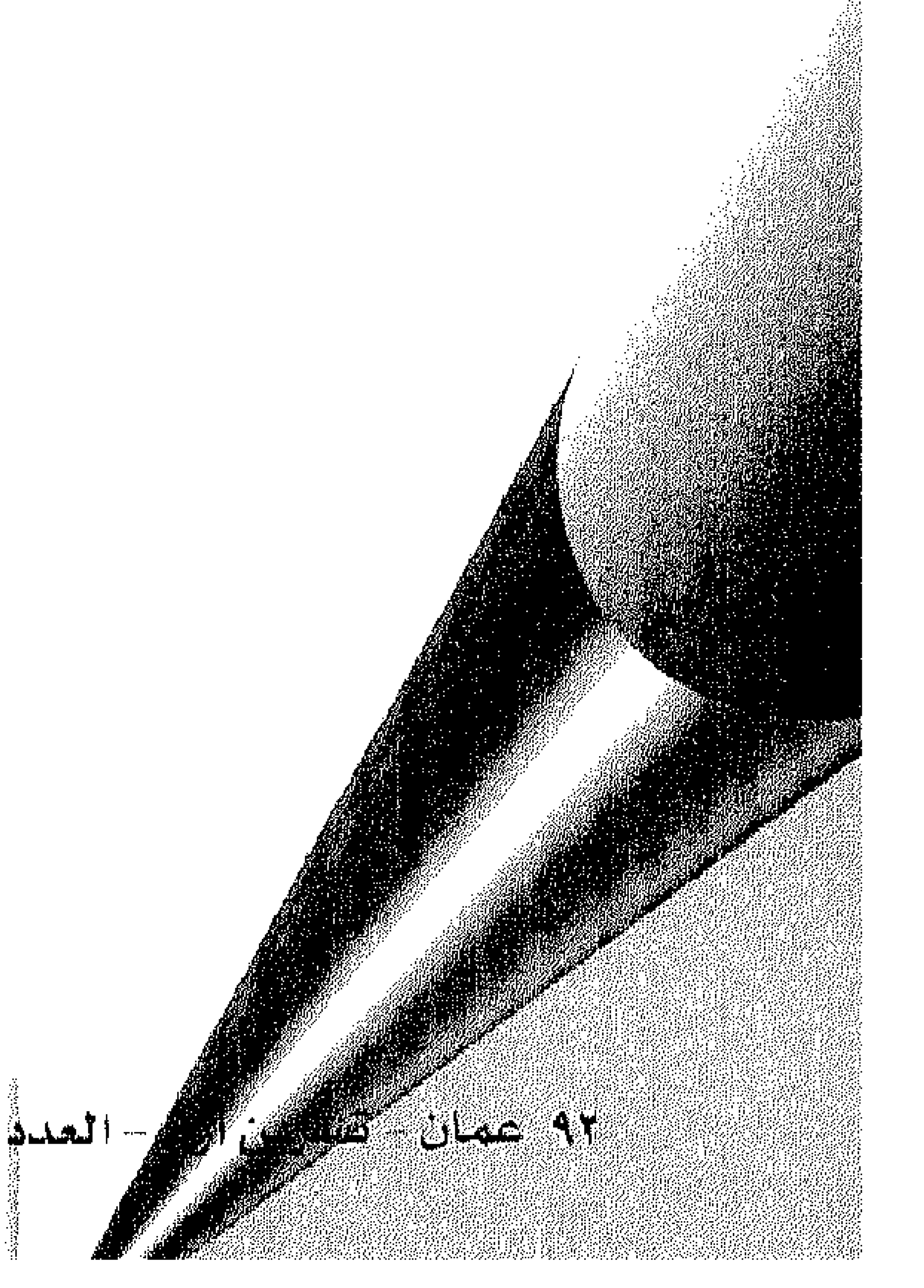


الكتاب اشتمل على فصلين: فصل دراسات وضم: شاعرات الأندلس لصلاح جرار، وبنية القصيدة الكلاسيكية العمانية لإبراهيم السعافين، وأنا والآخر مذكرات أميرة عربية لخليل الشيخ، وبيرم التونسي لإبراهيم شيوح، ولقاء مع الموسيقار السوداني لحافظ عبد الرحمن، والعلاقات العمانية الأفريقية لعبد الله أمبو سعيدي، والقدس ليلة الإسراء والمعراج لعبد الله كنعان.

أما المختارات الشعرية التي ضمها الكتاب فاشتملت على قصائد للشعراء: جميلة الماجري، حمود بن علي العيسري، وخميس بن ماجد الصباري، وروضة الحاج، وعبد العزيز بن محمد الغزي، وعزة بدر، وعلي الزعبي، وعمر أبو الهيجاء، ومؤيد أبو اصبيح، وميسون صقر القاسمي، وهشام عودة، وهارون هاشم رشيد.

واشتمل الكتاب على ملحق بعنوان " ترجمة العوتبي " ومنها نقتطف: " نقف أمام تراث أمتنا الضخم في جميع المعارف الإنسانية وفي مختلف العلوم والفنون، وأمام أعلامه الكبار من لغويين ومؤرخين وعلماء ومبدعين، فقد ضاع معظم هذا التراث وما سلم منه، على قلته، ما زال مخطوطات تائهة في أقبية المكتبات العالمية، وبعضها حبيسة مكتبات خاصة، يلفها الجهل وغبار القرون، وهي في جميع الأحوال عرضة للتلف أو الهلاك. ومن نافلة القول إن تحقيق تراث الأمة ونشره وجعله سائغاً بين أيدي الباحثين والدارسين يكوّن ركيزة أساسية في نهضتها، إذ يصل قديمها بحديثها، ويشيع فيها الثقة والقدرة على فهم الحاضر واستشراف المستقبل ".

الكتاب جاء ٢٥٦ من القطع الكبير وضمن اصدارات دار مجدلاوي المتميزة.



"الطفل" للشاعر محجوب العيّاري ديوان عابق بوهج الحياة والحب

عن مطبعة بابيروس في تونس صدر حديثاً ديوان " الطفل " للشاعر التونسي محجوب العيّاري، وفي تصديره للديوان كتب الدكتور حمادي صمّود: " ماذا أقول لك غير أنك صانع أساطير، ومزوق أباطيل، وساحر تقع اللغة والأشياء تحت ملكوته، لقد والله قرأت نصاً من تلك النصوص التي يندر مثلها في ما يعرض للخلق من صنوف قول. وكنت وأنا أعيد قراءة النص اضع بينه وبين نرجسيتي وكبريائي كل محاذير النقاد، وضروب الحيطة المفتعلة التي يتمترسون وراءها ليرجوا أقاويلهم ويقنعوا الناس بجدوى صنائعهم، ومع ذلك تراءى لي النص جديداً يكاد يسطع عمّا الفت. وقرأته على من لي ثقة في ذائقتهم الشعرية، فما قالوا غير هذا الذي قلت. وعرضته على نصوص أخرى هي ديوان الشعر عندي، فانغمس فيها وانغمست فيه بلا أدنى جهد لأنها مقدودة من المعدن نفسه ".

ويكتب الشاعر العياري في شهادة شعرية تصدرت الديوان بعنوان: " عن الطفولة وأوجاع الكتابة شهادة شعرية " فيقول: بدأت معاشرتي للكتابة، لقد كنت أكتب لأعبر عن مشاعر صغيرة، آنية وذاتية... أما اليوم، فـ " ما عدت أميز بين الكتابة والحياة "، كما قال نجيب محفوظ... لذلك صرت أكتب من أجل تحقيق توازن داخلي أعرف سلفاً أنه لن يتحقق... أكتب من أجل الانتصار على طمأنينة زائفة تعتريني أحياناً... أكتب من أجل ان تسود شريعة القلق، لأن الكتابة في نظري ممارسة قلقة أو لا تكون... أكتب في النهاية حتى أكون ".



وعن القصيدة كتب: " وحده النص العابق بوهج الحياة هو المؤهل للخلود، أما النص المحايد فيولد بارداً، مُضعضعاً، لا نبض فيه، وإذا لم تستطع القصيدة أن تضعك أمام دهشة ما، أمام تساؤل ما، أمام حرقة أو صدمة أو هزة، فهي قصيدة موات لا خير فيها، والكتابة في تصوري لا يمكن ان تستقيم مع الطمأنينة أبداً فـ " الطمأنينة دناءة روحية "، على حد تعبير " ليف تولستوي "، والاستكانة والثبات على نمط واحد من الكتابة لا يمكن ان ينتج أدباً عظيماً ، ويضيف العياري: " اللاثبات... اللااستقرار... التشظي... دمارات الروح... قلقها الدائم الذي ينهال عليك بارداً كجلد أفعى: تلك هي أبجديات الوجود، وتلك هي أبجديات الكتابة الأولى،... وإذا كنت أتحدث عن العالم البكر للقصيدة، فإنما أعني بذلك أن يقطع الشاعر الحديث مع السياقات المألوفة في التعبير، وأن يتجنب الجاهز المكرور من الصيغ وأن يعمد إلى خلخلة ما اصطلح عليه الناس، دون السقوط في الغموض المطبق أو الإلغاز المجاني ".

ومن الديوان الذي جاء في ٩٥ صفحة من القطع المتوسط نقتطف:

" لا يغرنك أنني الآن وحدي،
فأنا هكذا أكثر من كثير
أنا تعرفني الأحجار الكريمة
وترد الأشجار على تحياتي
فإذا كنت تبحث عني،
فالتمسني في مملكة الضوء القصوى،
فليس ثمة من حانة أخرى تسع أشجاني ".

كتاب المكان نصوص ابداعية تحاكي ذاكرة الطبيعة وجوهرها

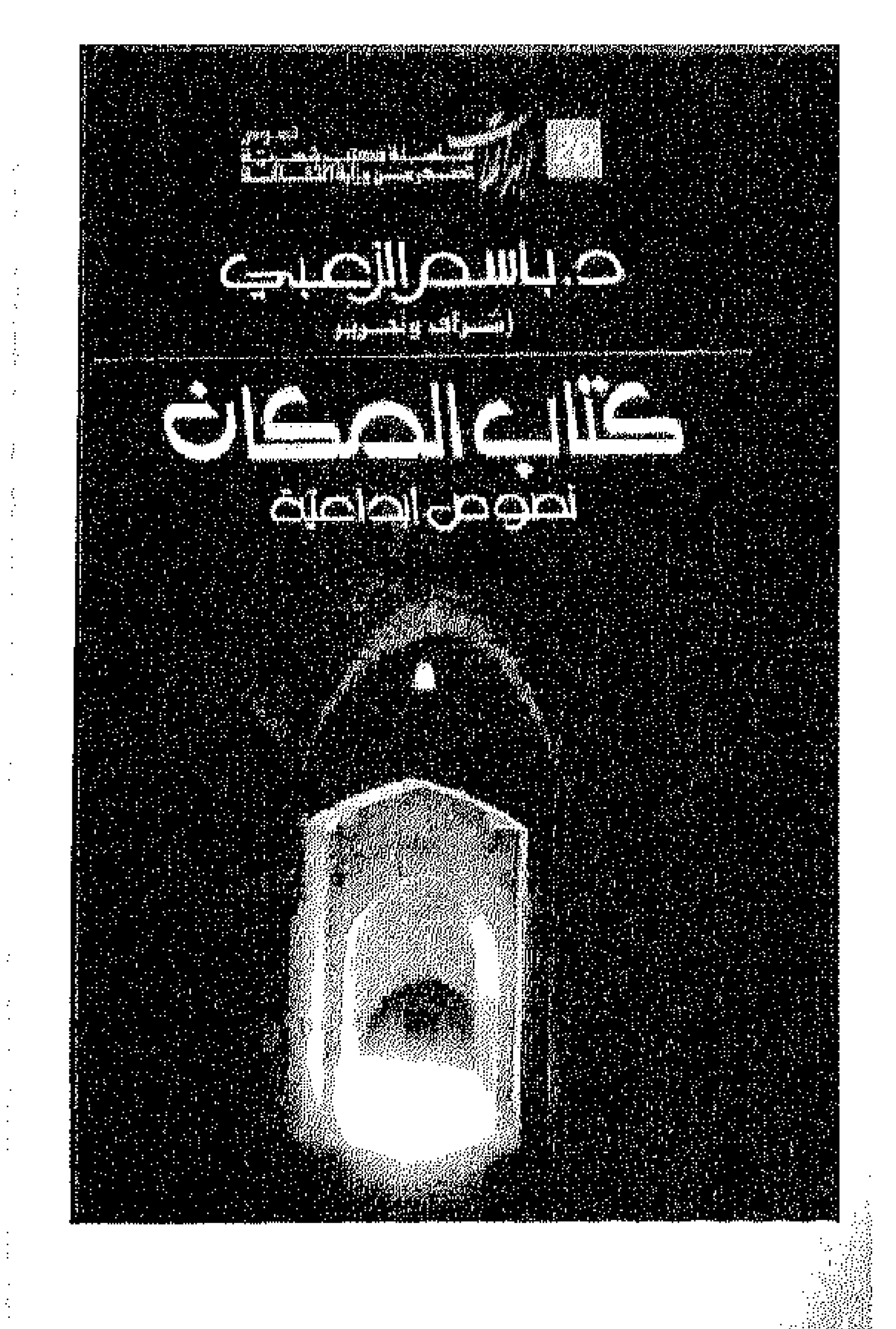
ضمن سلسلة الكتاب الشهري الذي تصدره وزارة الثقافة الأردنية صدر حديثاً كتاب المكان نصوص إبداعية اشراف وتحرير الدكتور باسم الزعبي، الذي تساءل في تقديمه للكتاب: " أتساءل أنا، وقد تتساءلون أنتم: لماذا المكان؟ لماذا مخيم الابداع؟ هل تُبعث الصلة قسراً بالمكان؟ هل تفتعل الصلة؟ ما المكان ما العلاقة التي تربط المبدع به؟ ما المكان الذي يعنيني كمبدع؟ هل هو المكان الذي انتمي إليه بحكم الولادة، أو السكن، أو بحكم الانتماء، أو بحكم الهوية؟ كيف تتشكل الأواصر مع المكان؟ هذه اسئلة وتساؤلات كثيرة قرعت رأسي وأنا أعد هذه المقدمة. تجربة المخيمات الإبداعية قد لا تكون ابتكاراً أردنياً، فهي تجربة معمول بها في دول العالم المختلفة وبأشكال مختلفة، فتقام مخيمات للرسم أو التصوير، وقد يلجأ بعض الكتاب للسفر والإقامة في مكان ما والتعايش مع أهله لغايات الكتابة. ويقول الزعبي: المخيمات الخمس استضافت ستة وسبعين مبدعاً، منهم من كان يتعرف الى المكان الذي زاره لأول مرة، ومنهم من عرف بعضهم بعضاً لأول مرة، ومنهم من ألهمته الزيارة مباشرة فكتب أو رسم، أو ألف مقطوعة موسيقية بعد عودته، ومنهم من أضاع الفرصة.

الكتاب اشتمل على نصوص لكل من: أحمد النعيمي، انتصار عباس، باسم الزعبي، جميلة عمايرة، حسين جلعاد، حكمت النوايسة، رفقة دودين، رمزي الغزوي، سامية العطعوط، سميرة عوض، عبد الستار ناصر، عبد المهدي قطامين، محمد الحر، محمد عبيد الله،مفلح العدوان، هاشم غرايبة، هدية حسين، هزاع البراري، يحيى القيسي، يوسف غيشان.

ومن نص الشاعر حسين جلعاد " والبحر ينام أيضاً " نقتطف: لبعض الأشياء ألق الدهشة حين تعاش، لكن البحر هو البحر، يظل غائماً نثاراً قطنياً على وجهه، وقطيعاً من الخراف. كلما سرت الى جانب البحر دهشت من تشابه لونه بلون الأفق، ترى هل السماء بحر طار بعيداً أم ان البحر في الأصل سماء، لكنها تنهدت فنزلت الى أرضها، حين دخلت العقبة أول مرة تبادر الى ذهني بريق الأندلس، لقد اكتشفت فيها منذ البداية بهاء أخذني السكينة والألق.

ويضيف جلعاد: " عندما يزورها المرء لأول مرة يصطدم بالسواح والألسن المختلفة، لكن ما لا تراه أعين الكاميرات هو الشيء الحقيقي: انها الألفة والطمأنينة ". وكتبت الروائية رفقة دودين عن " ضانا " مكان في الذاكرة: " أناشيد أديان الخصب، كانت ترن في أذني، وأنا أمام عظمة حضارة الحجر والصخور، من أجل ذلك تخوض شعوبنا حروب تحررها الكبرى بالحجارة الأنها في المتناول، أم ان سماتها وحشو قلوبها يجعلها مفردة من مفردات حضارتنا تماماً كمفردة من مفردات الأبجدية؟.

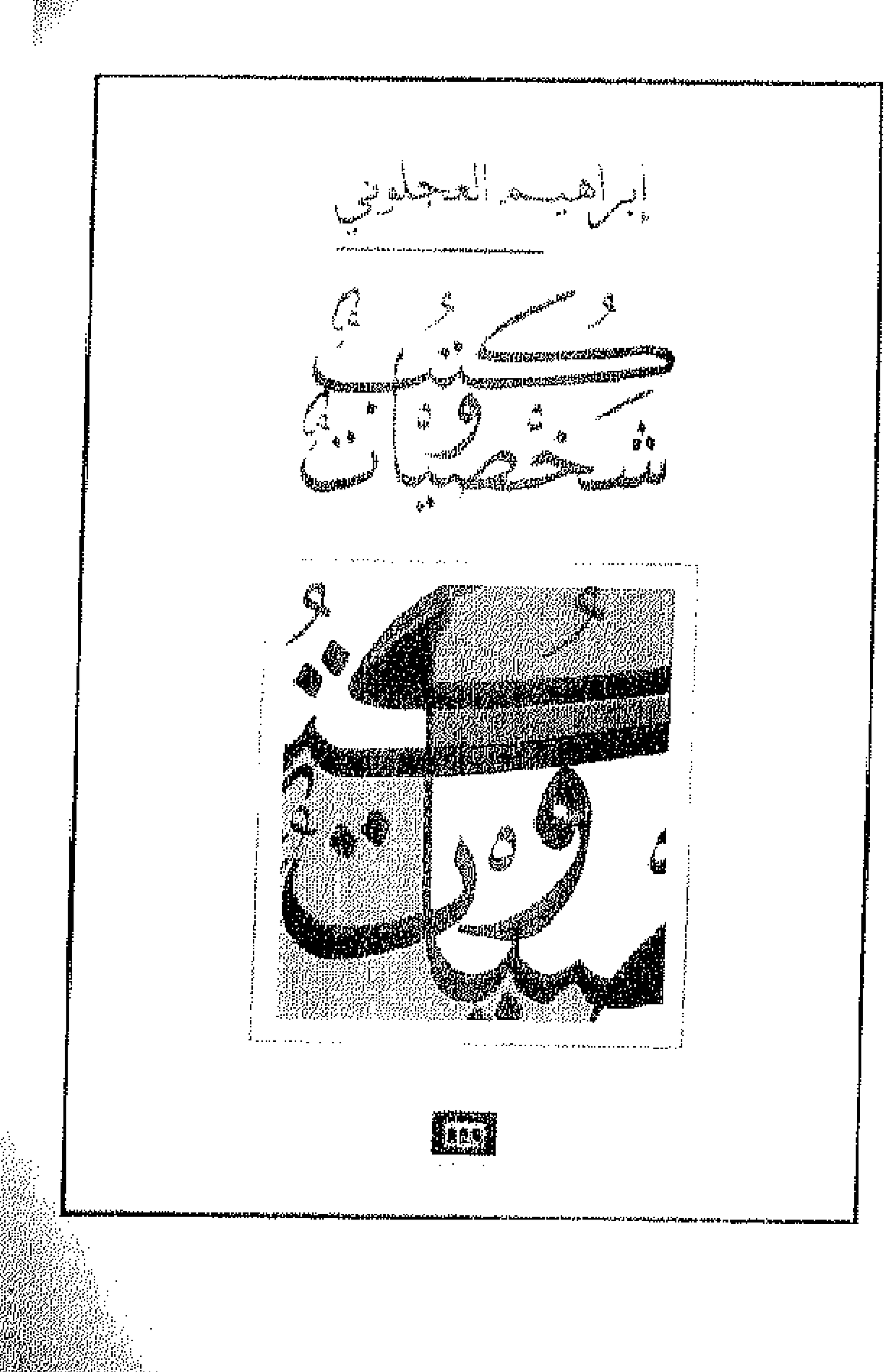
وكتب الشاعر محمد عبيد الله تحت عنوان: " التاريخ المعتق"،عجلون... ما الذي في كتابك؟؟ وكيف أعيشك في هذه البرهة؟كيف أعيشك وأكتبك، وأنت أوسع من الأبجدية، ألست أنت الممتدة في الماضي، تلك التي مر بها الرحالة والمؤرخون والعصاة والتقاة. ألست أنت الحصن والسجن النار والنور " يذكر ان كتاب " المكان " جاء في ٢١٩ صفحة من القطع المتوسط.



كتب وشخصيات لإبراهيم العجلوني في مرآة ترصد الأدب والعقيدة

ضمن منشورات أمانة عمان الكبرى صدر حديثاً للباحث والكاتب إبراهيم العجلوني كتاب " كُتب وشخصيات "، وفي تقدمة للكتاب يقول العجلوني بالمختصر: " كان مما استقر عليه أمري، منذ حين، أن الحياة في محصلتها الأخيرة لا تعدو أن تكون أشخاصاً وكتباً، أناسيّ نحبهم أو لانحبهم، ونشتبك معهم في علاقات شتى، وكتباً هي في حقيقتها حيوات تنبىء عن ذاتها وتريك مبدعاتها. ولعل هذا الكتاب مرآة لما انطبع في خلدي من شخصيات أحببتها وكتب قرأتها، مما كنت أنشره منجماً في الصحف أو أشارك به في الندوات، وان مما آمله ان تكون هذه المرآة مصقولة مجلوة، صادقة فيما تحدث، منبئة بحق عن فكر صاحبها، وما انتهى إليه في مجمل القضايا التي يتناولها فيه.

الكتاب رصد حياة وكتب: عبد الرحمن بدوي، محمود عباس العقاد، ناصر الدين الأسد، ومحمد حسين هيكل، طه عبد الرحمن، والفيروزأبادي، والأمام الجويني، ومصطفى صادق الرافعي، وجمعة حماد، وحسن التل، وسيبويه، والشيخ التسخيري،وإبراهيم زعرور سلمان موسى، وزكي مبارك، وحسين مؤنس، ورالف بريبانتي، وطه حسين، وجيل دولوز، والجابري، والجاحظ، والشيخ يوسف القرضاوي، ومارون عبود، وابن حزم وادموند هسرل، وعبد الجليل التميمي، ونيتشه، وجلال أمين وغيرهم.



ومن أبرز الكتب التي درسها الاستاذ العجلوني: من الذي دفع للزمار، والعقل والوجود ليوسف كرم، والمجتمع المفتوح وخصومه لكارل بوير، وزيغريد هونكه في " العقيدة والمعرفة "، والمسيري ومرافعته حول " البروتوكولات "ورواية " إبراهيم الكاتب " لإبراهيم عبد القادر المازني، وغيرها من الكتب المهمة جداً.

وتحت عنوان " نابليون وآلته الكاتبة " يقول: لم تكن " مطبعة نابليون " الاّ آلة كاتبة كبيرة الحجم، لكنهم جعلوا منها كذباً وزوراً بداية نهضة العرب الحديثة، وكان ثمّ مطبعة سبقتها في " حلب "، فلم يجر لها ذكر عند مؤرخي النهضة، ونملك بمثل هذا القياس، أن نكتشف أكاذيب كثيرة، وأحاديث ملفقة عن نهوضنا المزعوم. كما نملك ان نتبين كيف استطاع " الغرب المتوحش "، أن يئد النهوض الذاتي لأمة العرب والمسلمين. ذلك النهوض الذي تمثلت تباشيره بشخصيات فذة كالشوكاني، والجبروتي، والبغدادي " ويؤكد العجلوني: " لقد عمل نابليون وخلفاؤه على وأد تباشير النهضة الذاتية لأمتنا، وأصابوا في نجاح كبير، لكن فينا اليوم، من هم أشد فتكاً بنا من نابليون وجنوده، فيا ليت قومي يعلمون "

الكتاب جاء في ٢٢٣ صفحة من القطع الكبير ويحمل رقم ٢٩ من بين كتب العجلوني.

حوش الثقافة العربية

مع ظهور هذه المقالة تكون حادثة مشاركة العرب كضيف شرف على معرض فرانكفورت قد اكتسبت لحما وسارت بعريها المخزي لا في فرانكفورت ومعرضها وحدهما، بل في ارجاء العالم الغربي، لتكشف لنا اولاً وللعالم ثانياً ان الثقافة العربية بمجمل منجزها الابداعي ما عدا بعض الاستثناءات ما هي الا حادثة محلية بامتياز، وان كل هذا الضجيج الثقافي الذي عشناه على مدى قرن فائت او ما يزيد او يقل منذ ان اصطحب نابليون مطبعته الى عاصمة التنوير القاهرة، ان هو الا ضجّة وقرقعة صوتية في (حوش) مارس القطع الكامل مع الغرب، واكتفى بالعراك والتنظير، وتعميد هذا، واقصاء ذاك، ومسيدا لاصنام سكنت في ضجر البرج العاجي دون ان يمتد صوت او رائحة خارج اسوار هذا (الحوش) العربي، ودون ان تسمع اذن (الآخر) كما يحلو ان نسميه او ننطقه بتلك العدوانية النائمة فينا ابدا! فحوى ايقاع هذه الضجة.

ولكي نأخذ خيط الحديث من أوله نقول ان منظمي معرض "فرانكفورت" قد واجهوا مهمة صعبة تتمثل في انهم استطاعوا "بشق النفس تأمين ترجمة (٥٠) كتابا عربيا جديدا تمت ترجمتها الى الالمانية والانكليزية والفرنسية والاسبانية".

الفقرة السابقة التي وضعتها بين هلالين هي مُستَلّة من دراسة مفصلة لـ "بيتر ريبكن" امين سر جمعية دعم ادب افريقيا وآسيا ورئيس المركز الدولي في معرض فرانكفورت، حيث تحدثت الدراسة التي نشرتها مجلة "الوسط" اللبنانية عن الاسباب التي تعيق الترجمة من العربية الى اللغات الاوروبية.

الباحث "بيتر ريبكن" يشير في مطلع مقالته الى العلاقة المتألقة في عصور ماضية في زمن الاندلس وطليطلة ابن رشد وابن بطوطة مؤكدا انهما اهم رموز التلاقح الثقافي والحضاري المبكر بين الشرق والغرب فضلا عن اشارته الى الترجمة الاولى لـ "الف ليلة وليلة" التي قام بها المستشرق الفرنسي "انطوان كالان" قبل "٣٠٠" عام.

ليس هذا هو مربط فرس فضيحة شح الترجمة العربية الى اللغات الاوروبية، بل في الانصياحات المدمرة التي قدمها "بيتر ريبكن" في مقالته، حيث يشير الى ترجمات مبكرة خص بها "جبران خليل جبران"، ومن ثم كانت "الفاتحة" التي تمثلت بفوز "نجيب محفوظ" بـ "نوبل"، حيث بدأت الترجمة الى اللغات الاوروبية تستدعي كتابات محفوظ، اضافة الى ترجمات خاصة بأمين معلوف، والطاهر بن جلون، الذي يكتب اصلا بالفرنسية.

ويُضيف "ريبكن": "هناك حاليا ٥٠٠ كتاب قصصي لكاتبات وكتاب عرب تعرض في الاسواق لكن اقل من نصفها حوالي ٢٠٠ كتاب ترجم عن العربية، بينما تُرجم اكثرها عن الفرنسية التي كتبت بها اكثرها من قبل كاتبات وكتاب المغرب العربي، وتتسم المانيا هنا بدور استثنائي فهناك كتب كثيرة لروائيين من اصل عربي يكتبون بالالمانية مباشرة ومن انجحهم رفيق الشامي وسليم الأفيش وغازي عبدالقادر.

ويؤكد "ريبكن" ان نسبة الكتب القصصية من العالم العربي لا تشكل الا ٣,٠ في المئة من معروضات سوق الكتب الالمانية.

وفي قراءته للاسباب يرى انها تتلخص في اعتبار دور النشر الخاصة لترجمة الادب العربي تجارة خاسرة، اضافة الى تخلف الجامعات التي تشغل نفسها بدراسات لغوية فيبقى الحوار العام مع الادب المعاصر استثناء نادرا منوها الى ان الجامعات لا تقدم الدورات التأهيلية لمترجمي الادب العربي - وان قدمت فباختصاصات الحقوق او التجارة فقط.


والنقطة الخطيرة التي يثيرها "ريبكن" وهي جديرة بالاهتمام حقا وتقع في مساحة الجرح وهي "ان الادب العربي لا يستطيع الدخول الى الاسواق الاوروبية بشكل جدي الا عندما يقرأ ويقدر في العالم العربي ومن المؤسف انه في كل اوروبا لا يتم التعرف على هذا الادب الا عندما يتم منعه في بلاد المنشأ".

ربما من هنا يمكن فهم ظاهرة تلك "الحكّة" التي اصابت بعض الكتاب العرب والكاتبات ايضا في اشتهاء الكتابة عن الممنوع والمحرّم كي يحصلوا على ضجة تكون قادرة على ايصالهم لدور النشر الغربية، ليشكلوا ظاهرة يمكن تسميتها بـ "اللجوء الابداعي"!

لكن ليس هذا هو المهم، بل المهم هو صحن الكتابة العربية الفارغ الذي قُدم في معرض فرانكفورت، وصاحب الصحن الذي فرح بربط حزام الطائرة والاقلاع نحو خيمة "فرانكفورت" تاركا ضيوفه يحدقون في الفراغ المعرفي وبضجة الفرق الشعبية التي قد تشير الى حادثة العرس، لكنها بالقطع لن تستطيع ان تدلهم على العريس المبدع او العروس المبدعة الذين ظلوا في حوش ضجة الثقافة العربية ومحليته الموجعة.

خليل قنديل

khaleilQ@yahoo.com



للفنان : علي مدلل

